مقدمة العدد

تعد السيميائية من أهم المناهج النقدية الحديثة، وتحتل مكانة مهمة بينها. وقد تعددت الترجمات العربية لها كذلك؛ فهي «سيمياء»، و«علم العلامات»، و«العلاماتية» و«الدلائلية»، و«السيميولوجيا»، و«السيميوطيقا»... إلخ. والمصطلح وإن تعدد إلا أنه يدل دلالة واحدة تتمحور حول النظر إلى العلامة كونها إشارة تدل على أكثر من معنى، والعلامات في مختلف الثقافات هي رامزة ودالة.

يطل العدد (30) من «الراوي» على قرائه موجها جُلَّ دراساته وأبحاثه نحو هذا المنهج العلمي الإجرائي؛ فكان أن تعامل مع «سلطة الخطاب والإنتاجات الرمزية» في واحدة من دراساته التي تتناول الخطاب الذي لا يشكل هنا موضوع سلطة بل المدار الحاسم لها كما يرى بذلك (فوكو). وكذلك وجّه واحداً من دراساته المهمة نحو «سيمياء السرد

بين سر المكبوت وسحر المكتوب». ولم يغفل العدد كذلك أن يتناول أحد أهم العتبات النصية ألا وهي عتبة العنوان في واحدة من الدراسات السيميائية التطبيقية للكشف عن أهم أبعاده الدلالية وملامح الاختلاف فيه، وذلك من خلال طرائق التحليل السيميائي التي تشمل البحث في دلالات العتبات، أو النصوص الموازية، أو المصاحبات النَّصِّية. ويتناول العدد تلك الإشكالية التي قد تبدو ظاهرة ومتعددة بين الرواية والتاريخ، فهي إما أن تكون علاقة مرجعية، أو استعارية لتكون الرواية من هذا المنظور بمثابة التاريخ المتخيل داخل التاريخ الموضوعي.

وإيماناً من «الراوي» بأهمية العمل الإبداعي الذي يهذب الذوق، ويفتح المجال للعقول تأويلاً وتحليلاً فهو لم يغفل النصوص السردية الإبداعية، فاتحًا من خلالها المجال لمجموعة كبيرة من الأقلام المبدعة، والنصوص المميزة على عادته دائما في هذا الإطار.

ونحن لا يسعنا في هيئة التحرير إلا دعوة متابعي «الراوي» من المهتمين بالسرد وعلومه؛ نقدًا وإبداعًا وتجديد الدعوة لهم بتزويدنا بما لديهم من إبداعات ودراسات وبحوث وقراءات تثري دوريتهم، وتَمدُّ المكتبة العربية بمزيد من الدراسات الجادة، والنصوص الإبداعية؛ فـ «الراوي» منهم وإليهم.

هيئة التحرير

سلطة الخطاب والإنتاجات الرمزية

قراءة في مجموعة (عبدالفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل)

عائشة الدرمكي
(عمـــان)

«إن الخطاب شيء بين الأشياء ، وهو ككل الأشياء موضوع صراع من أجل الحصول على السلطة...»[1]، هو إذن ليس انعكاساً للصراع أو من أجله، بل هو مدار يشكل نصَّاً يستثمر الرغبة ليمثل مدار الرغبة والسلطة، لذلك فكما يعتقد فوكو فإن الخطاب لم يكن موضوع سلطة بل المدار الحاسم لها. والسلطة هنا تعتمد على مدى هيمنة الخطاب على النص بشكل داخلي أولاً، ثم هيمنته على نظام التواصل داخلياً وخارجياً ثانياً ؛ ولذلك فإن الخطاب هو استراتيجية التلفظ، أو نظام مركَّب من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية النفعية التي تتوازى وتتقاطع جزئياً أو كلياً فيما بينها ؛ فالإنسان يتقابل وجهاً لوجه مع خطابه كونه كائناً خارجياً مستقلاً لايخضع إلاَّ لقواعد وجوده الموضوعية. ولما كان للخطاب سلطة اجتماعية[2] وسياسية ونفسية، يشعر بها أفراد المجتمع في مجتمعاتهم كلها من خلال الواقع المعاش؛ فإن الخطاب سنجده مختزلاً في النصوص الأدبية على أنواعها وأشكالها المتعددة، التي تحرص أن تستقي خطاباتها من المجتمع ومؤسساته التي تتولى

مهمة إعداد شروط إنتاجه وتداوله، لتقوم هذه النصوص بعد ذلك بمهمة توظيف هذه الخطابات في مجتمع جديد تمثله سياقات النص وعلاماته ورموزه.

ولأن للخطاب سلطة ضمن السياق الفضائي للنص عامة وللنص الأدبي خاصة - بحكم أننا سنخصص الحديث عنه - فإنه سيُكسب المادة الدلالية تمفصلاتها الأولى، لتكون في شكل علامات قابلة للتأويل، ليشكل بهذا فضاءً واسعاً يتهيأ من أجل تعيين هيئة ووساطة لعلامات ورموز النص لتتمتع بكيان مستقل، تتبلور فيه التمفصلات التكميلية للعلامات ؛ ولذلك فإن السيميائية لا تعني دراسة العلامات المتمثلة في مستوى التمظهر اللساني أو التشكيلي أو الموسيقي أو البصري فحسب بل لكل ذلك ولكل ماهو ضمني فيها، على أن الخطاب هنا «... يكتسب أهميته من (السيميم)[3] نفسه الذي يشكل العلامات الخطابية...»[4]. وضمن هذه المجالات الواسعة للسيميائية سندرس هنا تلك السلطة الهووية التي تسيطر على خطاب النص، وتهيمن على الذات الفاعلة والذوات السردية المقابلة لها ضمن السيمات النووية التي تشكل الصور وتحيل إلى تصور خارجي للعالم؛ فـ «..تنظيم هذه السيمات النووية في صور تعطي المجال لوحدات مضمونة مستقرة محددة بنواة دائمة تتحقق افتراضاتها بتنوعها حسب السياقات...» [5]، على أن تلك الصور ترتبط بالواقع المجتمعي من ناحية والمخيال من ناحية أخرى الذي يتصل بالإدراك قبل كل شيء فـ «الصور تُكلَّم قبل أن تُرى»[6].

يعتبر الخطاب هنا بمثابة حدث ، أي أن شيئاً ما يحدث عندما يتكلم أحدنا ، وتفرض هذه النظرية ، نظرية الخطاب كحدث، نفسها بمجرد ما نأخذ بعين الاعتبار العبور من لسانيات الكلام أو الرموز، إلى لسانيات الخطاب أو الإرسالية. ومصدر التمييز، هو فردناند دوسوسير ولوي يلمسليف، يميز الأول بين اللغة والكلام[7]، والثاني بين التصور والاستعمال، بينما يذهب اللساني الفرنسي إميل بنفنيست إلى أن لسانيات الخطاب ولسانيات اللغة تنهض على وحدات مختلفة؛ فإذا «كانت العلامة (الصوتية والمعجمية) وحدة أساس اللغة فإن الـ(الجملة) هي وحدة أساس الخطاب؛ ولذلك فإن لسانيات الجملة هي التي تدعم جدل الحدث والمعنى، الذي تنطلق منه نظريتنا (نظرية النص)»[8]، ولذلك فإنه لايمكن الاكتفاء بالمستوى السطحي في التحليل بل يجب التركيز على الشبكة التركيبية للنص السردي بوصفها قادرة على اختيار اللكسيمات القيمية،

لذلك يظهر اللكسيم - كونه موضوعاً لسانياً- «... كمجموعة من الافتراضات التي لا تتحقق تحقيقاتها المحتملة إلاّ بفضل مسارات تركيبية تنعقد أثناء التمظهر الخطابي»(9). وعلى ذلك يتم الانتقال من الصور اللكسيمية الخاصة إلى مستوى أعلى للتشكيلات الخطابية متمثل في هيمنتها على النظام السردي للنص داخلياً ثم إسقاط تلك الهيمنة خارج النص.

عليه فإن الخطاب هنا حدث ما، وهذا يعني أنه قد تحقق زمنياً وفي الحاضر، في حين أن نسق اللغة مضمر وخارج الزمن؛ بهذا المعنى يمكن لنا أن نتحدث مع بنفنيست عن (إلحاح الخطاب)(10) على تحديد ظهور الخطاب نفسه كحدث. وفضلاً عن ذلك، بينما لا توجد للغة ذاتٌ بمعنى أن سؤال (من يتكلم؟) لا يليق بهذا المستوى، يحيل الخطاب على متكلمه عن طريق مجموعة مركبة من المؤشرات كالضمائر سنقول في هذا الاتجاه أن للخطاب مرجعية ؛ فخاصية الحدث ترتبط الآن بشخص المتكلم، والحدث يكمن في كون أحد ما يتكلم، أحد ما يعبِّر بأخذ الكلمة(11). والخطاب بوصفه حدثاً تحيل فيه علامات الكلام على علامات أخرى داخل النسق نفسه، ويكون الخطاب دائماً على علم بشيء ما يرجع إلى عالم ينوي وصفه، التعبير عنه أو تصويره، ويكون الحدث هو المجيء إلى كلام عالم ما عن طريق الخطاب، وأخيراً بينما لا تكون اللغة سوى شرط أولي لتواصل يقدم له العالم رموزه يكون الخطاب مكمن تبادل كل الإرساليات ؛ بهذا المعنى ليس للخطاب عالم فحسب بل عالم ثانٍ شخص آخر، مخاطب موجَّه إليه، والحدثُ بهذا المعنى الأخير هو ظاهرة التبادل الزمنية (بناء الحوار)، الذي يمكن أن يُعقد، أن يطول أو أن يقاطع. كل هذه السمات مجتمعة تجعل من الخطاب حدثاً، ومن الملحوظ أنها لا تظهر إلاّ في حركة إنجاز الكلام في الخطاب، في تفعيل قدرتنا اللسانية في الإنجاز ؛ كل ذلك سيحيلنا إلى هيمنة الخطاب - بوصفه حدثاً - على الذات المتكلمة من ناحية والمتلقية من ناحية أخرى.

وعلى ذلك فإن الخطاب هنا هو حالة من حالات التحوُّل المستمرة يكون (الفعل) أي فعل الخطاب هو الحلقة التي يدور في مركزها الخطاب كله، فهذا الفعل يمثل القوة التي تحرك الذوات والأحداث بوصفه يملك طاقة مهيمنة أو مسيطرة على الخطاب؛ وعليه فهوى الذات يُمكن أن يكون حصيلة فعل ما داخل النص، ليس هذا فحسب بل «... إن الهوى ذاته، الذي يبدو باعتباره خطاباً من درجة ثانية مودعاً في الخطاب ، يمكن أن يكون في الوقت ذاته فعلاً...»(12). فهذا الهوى (الفعلي) يرتبط

ارتباطاً مباشراً بالذات الفاعلة التي تسعى بطريقة واعية أو غير واعية عن طريقه إلى الهيمنة أو السيطرة على فعل الخطاب عامة.

الخطاب إذن هو الذي يستدعي تلك السيرورة السردية المعقدة، المتعلقة بتشخيص الأشياء للذات الذي يبدأ بالانزياح بين ما يقال وما يُشعر به، والقول المستمر بالتدوين في الحرف والمنتهي في الترميزات المركبَّة لآثار هذا الخطاب القولي والهووي، وهذا التشخيص لا يجعل الفهم الذي يوسطه الشرح ممكناً فقط بل ضرورياً؛ ذلك لأن على مستوى تشخيص الأشياء تتجلى لنا تلك الأهواء حاملة لآثار معنوية نفسية خاصة بالذوات من ناحية وبالسيرورة السردية من ناحية أخرى ، بل وبالمجتمعية من ناحية ثالثة، لينشأ عن ذلك كيفية خاصة بخطاب كل نص على حدة ، لتمثل استقلالية الخطاب هنا – كما لاحظ ديلتاي ذلك[13] – واحداً من أكثر شروط وضعنة الخطاب أصالة ؛ «... فالنص نسيج من الكلمات يترابط بعضه ببعض كالخيوط التي تجمع عناصر الشيء المتباعدة في كيان كلي متماسك...»[14].

وعلى افتراض أن هناك قصدية إبلاغية لخطاب الهيمنة في النص الأدبي تدفعه إلى البحث عن الدروب الملتوية التي تسلكها معاني الأشياء والممارسات ودلالاتها، خصوصاً أن الذات لا تختفي لتُحِّل الخطاب وحده محلها، «بل لتُحِّل الممارسة الاجتماعية المركبة محلها ومن ضمنها الممارسة الخطابية، ومن ضمنها أيضاً الفرد الحديث كونه فاعلاً ونتاجاً لمجمل تلك الممارسات»[15]، وهذا ما يكشف عنه ما يسمى بـ (العلاقة المرجعية)[16]؛ وهذه الوظيفة المرجعية تعتبر مهمة لأنها توازن بشكل ما خاصية كلام أخرى ، هي خاصية الفصل بين العلامات والأشياء؛ فالكلام بالوظيفة المرجعية ينقل للكون -بحسب تعبير غوستاف غيُّوم[17] – تلك العلامات التي جعلتها الوظيفة الرمزية في ميلادها غائبة عن الأشياء ؛ فكل خطاب مرتبط بدرجة ما وعلى هذا النحو بالعالم الواقعي الذي يقع تحت سلطته خطاب النص بذواته وأحداثه وسيروته.

وعلى ذلك فإن حديثنا هنا سيكون محوره الخطاب وسلطته داخل منظومة النص من خلال التأويلات المتعددة للسانيات الخطاب باتباع سيميائيات الأهواء وتحليل الخطاب، وذلك بالتطبيق على المجموعة القصصية المعنونة بـ(عبدالفتاح المنغلق لايحب التفاصيل) للكاتب العماني سليمان المعمري ، وسوف نخصص الحديث عن:

- الإنتاجات الرمزية كونها أدوات هيمنة: الإنتاجات اللونية:

للسيميائيات في الثقافة الحديثة مكانة مميزة من حيث أنها تشكل أهمية كبرى في المشهد الفكري المعاصر، فهي نشاط معرفي خاص بأصوله وامتداداته ومردوديته وأساليبه التخيلية ؛ فهي علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، وعلى ذلك فإنها تعتبر أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى.

ومن بين ما تهتم به السيميائيات (الألوان) كونها تشكل حيزاً مهماً في حياة الإنسان ؛ فهي علامات لها دلالات وتأويلاتها، ولذلك فإن النصوص عامة والنصوص الأدبية خاصة اهتمت بهذه العلامات، بوصفها عنصراً من عناصر التشكيل السيميائي للنص أولاً وعنصراً من عناصر التشكيل الجمالي ثانياً ؛ فالألوان تشكل مادة خصبة لبناء النص ومادة خصبة لفهم النص وتحليله وتأويله ؛ فهي إحساس يؤثر في العين ويعكس إحالات نفسية مهمة.

إن الألوان بوصفها تغييرات في الشدة الضوئية الخاصة بالمواقع فإنها «تولد القيم بالمعنى التصويري (Pictural) للكلمة»(18)، ولذلك فإن الموقع الضوئي يرتئي منطقة فضاء معينة تجعل منه دالاً على مجموعة من الدلالات الخاصة بسياقات نصية معينة؛ فنص (الأبيض والأسود) يطالعنا منذ عنوناه بوهج الألوان وهيمنتها على خطابه، إذ يقدم لنا إنتاجاً لونياً خاصاً متجانساً مع الجسد الذاتي من ناحية، ومع الدلالات الموسوعية من ناحية أخرى؛ فـ: «عندما رأى عبد الفتاح المنغلق فتاته ترفل في الأسود، لم يفكر قط أن ابتسامتها بيضاء.. فكر فقط في قتل معلمه في الابتدائية الذي أدخل في رأسه أن الأسود لون شرير.. دار في خلده وهو يتأمل بياض عينيها أن علاقته بالأبيض لم تكن سيئة قبل اضطراره اليومي للذهاب إلى مقر عمله أبيض بكثير من السوء. ألهذا إذاً بات لا يشرب الحليب إلاّ إذا مزَّق بياضه الشايُ؟!.. الأبيض بالإكراه ليس سوى أسود، تمتم في سِّره لئلا تسمعه جدران مكتبه البيض»(19).

فالذات هنا رائية للسواد والبياض متلقية للون (الموضوع) المتمثل في علامات عدة ضمن سياقات مختلفة، ويمكِننا هذا النص من إيجاد تلك الهوة التي تجعل من التأويلات الخاصة باللون متضاربة بحيث

تبدو متناقضة تماماً ، وهو أمر قد يعكس تلك المسافة بين الداخل (اللون) والخارج (الذات الرائية) ؛ إذ يقدم لنا النص اللون الأسود بوصفه علامة متجسداً في اللباس وهي المادة التي تحوّل اللون من موضوع إلى علامة ذات تأويل مباشر تماماً يقدمه لنا النص صراحة في «... تذكّر فتاته وهي تبرر سوادها في لقاء الأمس، وهو التبرير الذي يتلخص في أن رجلاً من أهله مات في ازدحام شديد...»[20].

هو إذن تأويل مباشر يقدمه النص ليكشف عن قيمة العلامة (اللون + الجسد) في الانتماء المزدوج بين نظام الموضوع (اللون)، ونظام الذات (الجسد)، ليصبح الجسد متمظهراً باللون علامة تم التوافق على دلالاتها مسبقاً. فالنص يُنتج بذلك هيمنة فعلية على المتلقي في إسقاط ذلك التأويل على النص صراحة ، فيقدم تأويله الموسوعي خشية تأويل مفاجئ من قِبل المتلقي.

هذه الهيمنة التي يحاول النص إسقاطها على المتلقي حيال اللون الأسود (الموضوع والعلامة)، هي نفسها يطالعنا بها في تصوره للون الأبيض (الموضوع) بوصفه مقابلاً للون الأسود (الموضوع)، ليجعله ضمن تمظهرات ذاتية ومادية تكشف عن علامات خاصة به؛ وإذا ماتتبعنا هذه العلامات فإننا سنجد أنها تأخذ إنتاجات عدة :

أولاً: الأبيض + الأسنان = ابتسامة

ثانياً: الأبيض + العين = جمال

ثالثاً: الأبيض + اللباس = سوء

رابعاً: الأبيض (الحليب) + الأسود (الشاي) = شراب مستحب

إن هذه الإنتاجات التي يقدمها لنا النص تجعل من (اللون/ الموضوع) ليس خالصاً كما يراه الرائي؛ هو مرة يجعله ذا تأويلات مرتبطة باللكسيم (الأسنان، أو العين)، وهذا الارتباط إنما يعكس موسوعياً حالة من حالة التمظهر الجمالي، بينما يكون خلاف ذلك عندما يرتبط باللكسيم (الجسد)، ليقرر أنه لابد في تمظهرات مادية أخرى تبديد بياض (الموضوع) الحليب (العلامة) بموضوع مقابل له هو (السواد).

ليقرر النص في النهاية أن (الأبيض بالإكراه ليس سوى أسود)، وهو تمظهر لايكون في الحالات الأولى التي تنتج موسوعياً (الابتسام، أو الجمال)، وإنما في حالات قد تنتج سوءاً كما يعتقد الرائي، وهنا ينفتح النص على تلك العلاقة التي تربط ما بين السيميم (البياض بوصفه كائناً) وبين

الفضاء الذي يحيط بالذات التي تنتج تلك العلامات المتمظهرة في البياض الفضائي الذي يحيط به فيقرر أن يتمتم (في سره لئلا تسمعه جدران مكتبه البيض).

هكذا سيجتمع اللونان (الموضوع) الأسود والأبيض في النتيجة والدلالة التي تحيل إلى حالة نفسية للذات الرائية؛ إذ يكوّنان معاً فضاءً حيوياً من الناحية العاطفية ففي قول المعمري: «... (سندريلا مان) عنوان مخيب لآمال عبدالفتاح الذي كان يفضل فلماً بالأبيض والأسود، لكنه علل نفسه بأنه ربما يكون فيلماً مناسباً للمرحلة...»[21]، وعليه فإن اللون (الموضوع) هنا لن تكون له دلالة في ذاته بل بما يحيل إليه من نوعية مادة تكون بصرياً باللونين (الأسود والأبيض)، فهما ليسا سلطة مطلقة من الناحية الدلالية وإنما من الناحية البصرية المحضة.

ثم يطالعنا اللونان بشك فضائي بحت؛ حيث يشكل أحدهما لوناً للفراغ بينما يشكل الآخر لوناً للكسيم (الأسنان)؛ فـ: «... في منتصف الفيلم أظلمت الشاشة إيذاناً باستراحة قصيرة.. نظر عبد الفتاح إلى فَتاته فانذهل حين رأى أسنانها البيض.. خطر بباله أن المكان أسود وأن ضحكتها هي الأبيض الوحيد ، كأنها نجمة يتيمة في ليل بهيم ...»[22]، نجد أن الأسود (الموضوع) سيمثل لوناً للفضاء الخارجي الذي يجمع الذات والآخر والمحيط المكاني حولهما، ليشكل البياض (الموضوع) لوناً لأسنان الفتاة المحبوبة يحيل إلى ظلمة المكان في الفراغ الخارجي، ليصوره بأنه (نجمة يتيمة في ليل بهيم) وهي صورة أخرى للبياض والسواد في تصوير الفضاء واللكسيم، على أنه ليس بالضرورة أن تكون (النجمة) ذات لون أبيض ! إنما هو انعكاس للبريق.

إن خطاب البياض والسواد بوصفهما موضوعان لا يسيطر على الذوات فحسب بل وعلى الفضاء الزماني والمكاني في النص ففي قوله: «... امتعض عبدالفتاح وغادر المكان بسرعة سنجاب مذعور ، تاركاً فَتاته ترفل في الأسود .. وفُتاته أيضاً»[23]، الذي يمثل الخطاب الأخير في النص، سنجد أن فلسفة السواد والبياض في فضاء حياة الذات (عبدالفتاح) تسيطر عليه نفسياً حتى ليبدو المشهد مفعماً بهما معاً ليكون الفضاء الأخير (سواد) متمثلاً في لباس الفتاة المحبوبة ، و(بياض) متمثلاً في فُتات الفُشار. إنهما جزء من الذات أحدهما معنوي والآخر مادي لكنه تخلى عنهما معاً على الرغم من سطوتهما عليه منذ بداية النص!

بينما يطالعنا نص (حرية شخصية) بثلاثية لونية ستهيمن على الخطاب،

وستشكل الذات شخصية المبئِّر الذي يرصد بؤرة الفضاء النصي الذي يحوي العلامات اللونية ففي: «لا يهمني أن ينظر إليَّ بتلك العينين الشريرتين.. التحديق في الزرقة الأخاذة حرية شخصية، ثم إنه حتى الأعمى سيلاحظ بلا شك أنها هي التي تحدِّق في شاربي.

هي: زرقة مؤطرة بالسواد الضروري لحراسة البياض من الرماديين.

هو: عينان من شرٍّ ترشقان المشهد بعناصر الخراب .

أنا: تيه ممزَّقٌ بين زُرقتها وصُفرته. تيه يُسمونه: عبدالفتاح المنغلق !»[24].

الخطاب هنا يجعل من الأسود بوصفه علامة مظهراً بصرياً خارجياً، بينما البياض مظهراً غير مرئي بصرياً، ويجعل من (الرمادي) علامة هائمة غير مؤطرة، ثم إنه سيجعل من الصفرة بوصفها نظيراً إشارياً مؤولاً من (شرر العينين). تسيطر هنا الفاعلية الحسية الإبلاغية على خطاب التجلي التي تتعلق بتوترية مقام ذات الإدراك الحسي، فالصدع الشعوري الذي يصوره المبئِّر في هذا الخطاب إنما هو محاولة لتجسيد العلامات اللونية وإسقاط التوترية التي تكشف عن نشاط حسي ذاتي تحكمه الحسية والذوق في التلقي.

إن النقل الشعوري الذي يقدمه المبئِّر في هذا النص إنما يعبر عن توتر شعوري محض ولا يفترض هذا النقل تفعيل تلك العلامات اللونية إلاَّ لزيادة حدة التوتر الذي يؤثر لاحقاً على السلوك وبالتالي الحدث . إننا إذن أمام مدى (التقبلية الذاتية) الفاعلة التي «ستشارك في انبثاق بنى القوى الفاعلة...»[35]، التي ستسيطر خلال لونيتها على خطاب النص وبالتالي على الذات المبئِّرة، فالشعور الذي سيحيله السواد والزرقة في نفس المبئِّر سيحيل الذات (المرأة) إلى موضوع، وبالتالي سيصبح الإدراك الحسي الجمالي هنا ذا ثلاثة أبعاد تركيبية هي:

أولاً: الإدراك الحسي الانعكاسي؛ الذي يتمثل في تلك العلاقة التي تربط بين الذات (المرأة) وجسدها المتمثل في التأطير (الأسود) واللكسيم (الزرقة).

ثانياً: الإدراك الحسي المتعدي ؛ الذي يتمثل في العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع اللوني عامة.

ثالثاً: الإدراك الحسي التبادلي ؛ وهو الذي سيوطد العلاقة بين الذات من ناحية والمبئِّر من ناحية مقابلة.

فالمبئِّر هنا يعمد إلى وصف الذات بقوله: إن «... هذه المرأة وارفة الزُرقة،

المسيجة بالسواد، وحيدةٌ كبحر هجره المصطافون، وما الابتسامة سوى حيلة للتملص من الهواء المثقل برائحة العزلة . ربما كانت عاشقة ، وهذا ما يفسر نظرتها التائهة. لكنها العزلة. أيكون حبيبها من التقط الصورة؟!...»[26]. إذن هي محاولة منه للوصول إلى حالة من الإدراك الحسي التبادلي بعد أن فصَّل محاولته لإدراك تلك المستويات من الأبعاد التركيبية التي تربط اللون (الموضوع) بـ (الذات).

إن النقل الشعوري الذي يتقنه المبئِّر هنا يعتمد على تبدلات علاقات القوى المؤثرة في جسد ذات الإدراك ضمن الفضاء التوتري العام الذي يُغمس فيه نفسه، فالمستوى التوتري الذي سيعتمد عليه مؤلف من إدراكات حسية لفهم مستوى التعبير ضمن تماسك التعبير والمضمون أو تناقضهما أو تفرقهما، لنجده يعبِّر عن ذلك بقوله: «... وصاحب العينين الشريرتين يحاول اقتناصي. أيكون حبيبها ؟!. لا أظن ذلك، وجهه يوحي بأنه خارج للتو من سجن في كهف، ولا زرقة في الكهوف. لعل مأمور السجن هو من التقط الصورة كإجراء روتيني قبل الإفراج. ولكن ما الذي يجمع صورتين متناقضتين في صحيفة صفراء واحدة، وفي مكانين متجاورين؟!...»[27]. إنه رهان على لون (الزرقة) الذي يتعمد عليه للتخلص من التوترية الحسية التي تسيطر عليه ضمن خطاب بصري فضائي، ليساعده على إقامة توازن حسي بين الذوات.

إنه إذن فضاء توتري على مستوىً عالٍ إذ تسيطر العلامات اللونية سيطرة كاملةً على الذات المبئِّرة ضمن فضاءات متعددة، ستجعل من تلك العلامات توترات أولية، متولدة بشكل قصدي نحو المبئِّر الذي سوف يكون متبوعاً لا تابعاً لها ، هي توترات مؤسسة عاطفياً بحيث ينشغل بها المبئِّر بوصفها إدراكات حسية ثم تنتقل إلى شكلها المهيمن على الاتساق الخطابي ليس للنص الفضائي فحسب بل حتى لنص (الحلم) ففي: «... يا إلهي. إنها بلاد تحترف الشتم بالعيون. ولكني لن أعتذر . سأكتفي بمغادرة المقهى وترك الصحيفة مكانها. أن أرى امرأة زرقاء ورجلاً شريراً في صحيفة، ثم في مقهى، ثم في أحلامي - إن شئتُ - هي محض حرية شخصية»[28]، وفي نهاية هذا الخطاب التوتري سنجد أنه يتحد مع الذات المبئِّرة ليشكل معيار قيمة ضمن هذه المبادلات المهينة بينه وبين تلك العلامات اللونية.

الإنتاجات الحركية:

للحركة في خطاب هذا النص هيمنة رمزية من حيث إنها تسيطر على فعل

الخطاب وبالتالي على الذات الفاعلة التي تجعل من الفعل حالة من حالات التجلي الخطابية ؛ ففي نص (عطس) نجد أن الفعل (عَطَس) يهيمن على الخطاب من ناحية وعلى الذات من ناحية أخرى ليتشكل من الفعل (كون خطابي) يدور فيه وضمنه، لتنشطر الذات إلى ذات فعلية وذات حالة مصطنعة من فـ «عندما أصاب عبدالفتاح المنغلق نزلة زكام حادة حمد الله أن لم يخلقه دجاجة. ولأن عبد الفتاح انتهازي كبير فقد قرر أن يستغل زكامه الاستغلال الأمثل. أولاً: ذهب إلى مديره وعطس في وجهه، فقرر الأخير منحه إجازة لمدة أسبوع. وهو يخرج من المكتب فكَّر أن اللحظة المناسبة قد حانت لمصالحة حبيبته التي هجرته منذ أسبوع لنسيانه عيد ميلادها، فقد سمعها ذات مرة تقول: إن الرجال حين يمرضون يثيرون الشفقة...»(29).

في هذا الخطاب يسيطر الفعل رمزياً على سياق التكييفات الدلالية للفعل (عطس) ليصبح عبارة عن كتلة انفعالية تتلقى تحولات سياقية وحركية ؛ إذ يتحكم فعل الحركة ليس فقط على الذات الفاعلة بل حتى على الذوات المتواصلة معها سردياً، وفي سبيل الوصول إلى حالة من التعايش والتعاضد مع هذا الفعل تلجأ الذات إلى إسقاط تمثيل عاملي وكيفي مركَّب يسعى إلى إكساب فعل الحركة هيمنة أوسع وأكثر شمولية . وهذه المحاولات لن تقف عند حد الآخر ضمن الإطار المجتمعي القريب (مدير العمل ، المحبوبة) بل سيتسع بعد ذلك ليشمل الفضاء الأوسع للأفق (الشارع) ؛ فهذه الحركة سوف تسيطر على الذات الفاعلة لا واعياً ضمن متغيرات السياق وتطورات الحركة «... فقد كان يفصله عن الاصطدام بالسيارة التي أمامه عطسة صغيرة . فكر عبد الفتاح وهو ينظر إلى سائق السيارة المصدومة يشوِّح بيديه بطريقة غاضبة من خلف زجاج النافذة أن العين بحاجة إلى مراس لكيلا تنغلق أثناء العطس...»(30).

إن الفعل الحركي هنا يمثل تفاعلاً عاملياً بحيث يُوجد تواصلاً ليس بين الذوات فحسب بل بينه وبين أعضاء الجسد، ولنقل تجاوزاً بينه وبين نفسه، فالحركة التي تنشأ من فعل (العطس) هي حركة تتبعها حركة أخرى مقابلة ، ولذلك فإن الذات هنا ستنشغل بفعل الحركة بحكم تلك الهيمنة الفكرية والنفسية ؛ فقد «... قرأ المنغلق في إحدى الصحف أن العين هي العضو الوحيد في جسم الإنسان الذي لا يمكن أن يبقى مفتوحاً أثناء العطس...»(31)، ليشكل هنا الفعل امتداداً كيفياً للحركة، وهو محاولة للربط بين إرادة الفعل والقدرة على فعله ؛

فـ «... منذ ذلك اليوم وعبد الفتاح لم ييأس بعدُ من أنه قادر على إثبات العكس...»[32].

ولأن الخطاب يصف الحركة بأنها (طريقة في الفعل)، فإن إرادة القيام به تشتمل على فائض كيفي يبدو في السطح على شكل تكثيف فعلي للحركة ضمن اللاواعي، وهي بذلك طريقة في الكينونة (مكثف + بدئي)، تستند لاوعياً على الربط بين الإرادة والقدرة ؛ فـ «... عندما واتته العطسة حمد الله وأثنى عليه... لكنه سرعان ما وبخ نفسه لأنه نسي فأغمض عينيه. (في المرة المقبلة لن أنسى)...»[33]، لينتج عن ذلك تكييفات تمحور ضمن استحالة الفعل وهي:

أولاً: معرفة عدم الكينونة ؛ يتحقق عندما تعرف الذات بأنها منفصلة عن موضوع القدرة.

ثانياً: عدم القدرة على الكينونة ؛ عندما يكون النجاح فعل الوصول إلى التوازن بين حركة (عطس) وحركة (إغماض العين) مشكوك فيه.

ثالثاً: إرداة الكينونة ؛ عندما تصر الذات على تحقيق ذلك التوازن بين أفعال الحركة.

وهكذا سيتحوَّل هذا التكثيف في الكينونة إلى هاجس توتري لدى الذات؛ إذ «... حلم أنه يعطس كثيراً بعينين مفتوحتين على العالم وجميع أشيائه الحية والميتة...»[34]، وعليه فإن توقع ظهور متزامن ومتعاضد للإرادة والقدرة لا يمكن أن يتم إلاَّ عبر فعل الحركة (عطس) الذي هيمن على سياق الخطاب وتكثيفه .

- خلاصة:

إن الخطاب من حيث هو واقعة ؛ أي من حيث هو وظيفة إسناد متداخلة ومتفاعلة بوظيفة هوية هو شيء مجرد، يعتمد على كل عيني ملموس، هو بذلك الوحدة الجدلية بين الواقعة والمعنى في الجملة، وقد تتمعن مقاربة نفسية أو وجودية تركز على تداخل الوظائف، واستقطاب التحديد المفرد والإسناد الكلي، في هذا التشكيل الجدلي للخطاب؛ فالتركيز على المفهوم المجرد للواقعة الكلامية لا يبرر إلاَّ اتخاذها وسيلة احتجاج على اختزال أكثر تجريداً للغة من حيث هي لسان ، لأن فكرة الواقعة الكلامية تذكرنا أن الخطاب يدرك زمنياً وفي لحظة آنية، في حين أن النظام أو النسق اللغوي افتراضي وخارج الزمن، «... لكن ذلك لا يحدث إلاَّ في لحظة التحرك الفعلي والانتقال من اللغة إلى الخطاب...»[35].

إن إرادة المعرفة التي تسعى إليها الذوات والمجتمعات، وما يرتبط بها من استراتيجيات واستراتيجيات مضادة،

تعتبر الوجه الآخر لإرادة السلطة والهيمنة التي تخترق الوجود الإنساني وتحتويه، ولذلك فإن ممارسة الخطاب بوصفه نوعاً من التفاعل بين فعل التفكير وفعل الكلام سيجعل «... الخطاب فكراً مكسواً بعلاماته، فكراً جعلته الكلمات مرئياً، أو على العكس من ذلك ستكون هذه الكلمات هي نفس بنيان اللغة المستعملة والمنتجة لمفعول المعنى»(36)، ولذلك فإن الخطاب بما يحمله من فكر يهيمن على النص، وعلى الذوات المشتغلة في سياقاته، بل على السيرورة السردية كلها داخل النص لتسقط بدورها تلك الهيمنة قصدياً أو لاقصدياً على المتلقي، كما هو الحال في تلك النصوص التي حاولنا هنا سبرها. فما قمنا به في هذا البحث لا يمثل إلاَّ محاولة للاشتغال على الخطاب المهيمن على النص والمندفع من هوى ذاتي أو مجتمعي بوصفه مؤسساً لفكر ما. إنها أفعال خطابية هووية تنتقل من حالة إلى أخرى ضمن سياق خطابي معين في محاولة لتجسيد التوترات باعتبارها توجيهاً وهو شرط أساسي ليكون الاستهواء قادراً على تجسيد ذلك التركيب الذي وقع فيه هذا الفعل الخطابي أو ذاك.

الهوامش

(1) فوكو. ميشيل ، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، 2007م. ص 66.

(2) Wodak .Rush and Paul Chilton , A New Agenda in Critical Discourse Analysis. John Benjamins Publshing Company. Amsterdam , philadelphia.2005.p 283-309.

(3) Wodak.ruth.Methods of critical discourse analysis. Ibid. P123-124.

(4) Wodak.ruth.Methods of critical discourse analysis Ibid. P123.

(5) كورتيس. جوزيف، مدخل إلى السيميائية السرية والخطابية، ترجمة جمال حضري. الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2007م . ص 144.

(6) ريكور، من النص إلى الفعل، مرجع سابق . ص167.

(7) Widdowson . H.G , AN Applied Linguistic Approach To Discouse Analysis. Unpublished Ph.D . thesis , Department of university of Edinburgh. May 1973. P 10-13.

وانظر، دي سوسير، فرديناند، محاضرات في علم اللسان العام ، ترجمة عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2008م.

(7) ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع سابق . ص 79-80.

(8) كورتيس ، مدخل إلى السيميائية السرية والخطابية ، مرجع سابق . ص 149.

(9) Wodak. ruth.Methods of critical discourse analysis . Ibid. P124.

(10) ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع سابق. ص80.

(11) للتفريق بين الخطاب الشفاهي ، والخطاب المكتوب ، انظر :

Brawn. Gillian، George Yule، Discourse Analysis. Cambridge university press، New York ،1983. p10-13.

(12) غريماس . ألجيرداس، جاك فونتيني ، سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، 2010م. ص 101.

(13) ريكور، من النص إلى الفعل، مرجع سابق. ص127.

(14) خليل . إبراهيم ، في نظرية الأدب وعلم النص (بحوث وقراءات). الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، 2010م . ص 220.

(15) حيمر. عبدالسلام ، في سوسيولوجيا الخطاب. الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2008م. ص 223.

Paul Gee. James، An introduction to Discourse Analysis (Theory and Method). Routledge ،Taylor & Francis Geoup. Landan and New York، 1999. P61،

(16) ريكور ، من النص إلى الفعل ، مرجع سابق. ص107.

(17) المرجع السابق نفسه . ص 107.

(18) فونتاني. جاك ، سيمياء المرئي ، ترجمة على أسعد، ط 2. دار الحوار ، سورية ، 2003م . ص43.

(19) المعمري. سليمان، عبدالفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل، الانتشار العربي ، بيروت ، 2009م. ص 17.

(20) النص نفسه . ص 17.

(21) النص نفسه. ص 18.

(22) النص نفسه. ص 19.

(23) النص نفسه. ص 19.

(24) النص نفسه. ص 25.

(25) فونيني. سيماء المرئي، مرجع سابق ، ص 27.

(26) المعمري، عبدالفتاح المنغلق لا يحب التفاصيل ،مرجع سابق. ص 25.

(27) النص نفسه. ص 26.

(28) النص نفسه. ص 27.

(29) النص نفسه. ص 13.

(30) النص نفسه. ص 14.

(31) النص نفسه. ص 13.

(32) النص نفسه. ص 14.

(33) النص نفسه. ص 14.

(34) النص نفسه. ص 15.

(35) ريكور ، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، مرجع سابق. ص 37.

(36) فوكو ، نظام الخطاب، مرجع سابق . ص 34.

سيمياء السرد بين سر المكبوت وسحر المكتوب في رواية «حارث النسيان» لكمال الخمليشي

شادية شقروش

(الجـــزائـر)

«الكلام صنعة الوجود، قيمة الفكرة، قطار المشاعر، جبال الحروف بحر الوجدان»

يرتاد المبدع عوالم غائرة في طبقات النفس المدلهمّة، ليقبض على لحظة هاربة من شأنها أن تحدث له بريقا من فكرة تراوده وتقضُّ مضجعه، تلك هي الرغبة النفسية العارمة التي تفيض على النفس، فتمتزج بلغة ميلودرامية، وتبني تلك الفكرة في عالم متخيل ممكن التحقق.

ولا شك في أن حب التطلع إلى العوالم اللامرئية رغبة مكبوتة داخل كل إنسان، لذلك عمد الروائي «كمال الخمليشي» إلى ارتياد هذه العوالم الخفية، والمخفية في الآن ذاته في روايته «حارث النسيان».

يسبح مضمون «حار النسيان» في هيولى قضية من أهم القضايا في العالم العربي بعامة، ومنطقة المغرب العربي بخاصة، وهي قضية «**السحر**»، وهذه القضية مرتبطة في الرواية بالكشف عن الكنوز الباطنية، وهي وإن كانت تعدّ لدى البعض من قبيل

الخرافة، إلا أنها تأسطرت في أذهان الطبقات الاجتماعية الكادحة، كونها تحقق رغبة مكبوتة، أو حلما قابلا للتحقق؛ لأن الاعتقاد بالسحر وقدرته العجيبة على تحويل طبائع الأشياء، هو الذي جعل هذه الطبقة تعتقد أن الإنسان يستطيع أن يحصل على الكنوز عن طريق السحر والطلسمات، ولعل هذه القناعة تعتبر من الاعتقادات الوافدة مع اليهود الذين استوطنوا بعض مناطق المغرب العربي.

وهذا ما أشار إليه **كمال الخمليشي** في روايته «حارث النِسيان» التي فتح مشهدها السردي على الأُسَر اليهودية التي جاءت من الأندلس واستوطنت منطقة المغرب الأقصى؛ من أجل البحث عن السرّ المتمثل في الكنز المدفون في إحدى المقابر.

وبين **سرّ كنز اليهود وسّر كنز كمال الخمليشي** تكتنز رواية حارث النسيان أسرارا ورموزا غامضة حاولنا الكشف عن بعضها بتطبيقنا الآليات الإجرائية للمنهج السيميائي المتمثل في **سيمياء السرد لغريماس**.

وقبل الولوج في تحليل النص يستوقفنا العنوان والغلاف، فنحن لا نقرأ النص قبل أن نقرأ عنوانه نصا موازيا للنص الأصلي، وهو البوابة الرئيسية للنص.. ونتحسس الصفحة الخارجية لغلافه ولونه، كونه أول ما يقع البصر عليه.

«**حارث النسيان**»: عنوان يحمل في طياته حسّية قوية كتب باللون الأزرق على صفحة صفراء تذكرنا بالكتب الصفراء القديمة أو بأوراق التمائم القديمة، رسم تحت العنوان تميمة نحاسية يتوسطها نافذة عليها رسم طلاسم غير مفهومة شكلها كشكل الحرز أو التميمة.

الأمر الذي يوحي للقارئ أن الرواية برمتها عبارة عن طلسم ينبغي قراءته والكشف وفك شفرته.

حارث تحيل على حاصد	فحرث وحصد من نفس الجنس
النسيان تحيل على التذّكر	ونسى وتذّكر من نفس الجنس

فحارث النسيان يحيل على **حاصد التذّكر**، وهل فعلا من يحرث النسيان يحصد التذّكر؟، وإذا انطلقنا من الدلالة الإيجابية لمعنى حارث، فماذا سيحصد كمال الخمليشي إذا كان النسيان حليفه ؟

يتمتع العنوان بالوظيفة الإغرائية، فهو لا يبوح بشيء بقدر ما يحدث تصدعا في البنية المفاهيمية لدى المتلقي، فالعنوان يحمل سرا خفيا، وهو مبتدأ معرّف بالإضافة خبره في المتن، كما أنه علامة سيميائية بارزة ،تحيلنا مباشرة على لذّة الترقُّب السردي وإماطة اللثام عن البُنى

السردية التي يؤسس هذا العنوان عتبتها الأولى.

- التوشيح (التصدير):

إذا كانت عتبة العنوان معتّمة فإن التوشيح يقذف بنا وسط دهليز من التساؤلات.

صدّر المبدع روايته بتوشيحين: الأول يتصدر الصفحة كتب من يمين الصفحة إلى الشمال: يقول فيه:

«الحياة: عينان ظنتا اختراع النهار فأيقظتا الرياح

ماذا عساي أن أفعل لإرضائهما

إذا كنت النسيان».

«روني شار»

والتوشيح الثاني أسفل الصفحة:

كتب شمال الصفحة كما هو مبيّن:

«العمر

قفص يمضي باحثا

عن عصفور»

«فرانز كافاكا»

تعد كتابة هذاالتصدير خارجة عن نظام الكتابة العادية حيث بدأ كتابتها تاركا بداية الصفحة وكتبها في نهاية اليمين ،وهو انزياح عن المعهود ولعلّه من قبيل التجريب الشكلي.

ولايمكن أن يكون التصدير بريئا،بل يضيء الطريق أمام القارئ ويوجهه إلى تتبع **مسارات المعنى**.

وإذا كان كمال الخمليشي يصرّ على كلمة النسيان، ويعيد ترديدها في التوشيح المقتبس من مقولة «**روني شار**» فإنه يروم التذّكر وينشده، وإذا كان العمر قفصا يبحث عن عصفور،على حدّ قول «**فرانز كافكا**» فربّما كمال الخمليشي يبحث عن التحليق في الفضاءات الرحبة ويرفض أن يسجن عمره وفكره في قفص الدنيا.

ولعل العنوان والتوشيح ولون الغلاف وشكله تشكل عتبات مضيئة تساعدعلى تحليل المتن أو ربما بها ترتسم تخمينات المتلقي وما يتأسس في ذهنه من انطباع لحظة انبناء النص

- المتــن:

نبدأ مخاتلة النص من خلال تتبع مسارات المعطى السردي، وما يقدمه في تمظهراته فونولوجيا، من أجل بناء الكون الدلالي ومسيراته التأويلية، من خلال الحدود الظاهرة لعلاماته البارزة وبعبارة أخرى «**إعادة بناء قصدية النص وفق مقتضيات السياقات التي تقتضيها القراءة وبالتالي يصبح ما ينظم الواقعة النصية في حبكتها هو نفسه ما يحكم التدليل أي ما يسهم في بزوغ الدلالة وانتشارها**»(1).

ومهما كانت قدرة الناقد على التحليل فإنه لا يستطيع أن يلمّ بكل الحقائق والتفاصيل لأن التعطش إلى المعرفة ،يدفع بنا إلى أن نخلق بعض الفقرات أو نتجاوز تلك الفقرات التي نحس أنها مملّة، لكي نصل بسرعة إلى مواضع الطرفة المحرقة التي تمثل مفاصلها دائما، وهذا ما يسارع إلى الكشف عن العقدة[2].

من هذا المنطلق عمدنا إلى تقسيم النص وفق الطريقة التالية:

أ - مستوى السطح: الذي يتألف من المركبة السردية والمركبة الخطابية.

ب - مستوى العمق الذي يتألف من محاور التواتر ومستويات التأويل.

أ - مستوى السطح:

1 - المركبة السردية أو الخطاطة السردية:

إن السير المقنن لكل حكي تصويري، لا يمكن أن يتحدد إلا من خلال إدخال مقولة مركزية في السيميائيات السردية وهي: **التحولات**، وتعد الخطاطة السردية Schéma narratif عنصرا منظما ومتحكما في التحولات ،فما يبدو من خلال قراءة بسيطة لنص سردي تنافرا وتداخلا بين مجموعة من العناصر، يشكل في مستوى آخر بنية بالغة الانسجام والتماسك، ومن هنا فالخطاطة السردية تشكل نموذجا لكل التحولات الواقعية.

وإذا كان كل نص سردي ينطلق من النقطة (أ) ليصل إلى النقطة (ب) فإن الانتقال من النقطة الأولى إلى النقطة الثانية لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة[3]، وتحدد الخطاطة السردية بلحظات سردية نطلق عليها:

أ- التحريك، ب- الأهلية، ج-الإنجاز، د- الجزاء.

وهذه اللحظات تبين لنا كيف بنى المبدع متخيله السردي، وكيف انتقل من ملفوظات الحالة إلى ملفوظات التحول.

أ - التحريك (الإيعاز): manipulation:

يعتبر **التحريك** نقطة الانتشار السردي من الناحية السردية البحتة وهو يشكل من الناحية الخطابية نقطة إرساء إيديولوجي تتحكم في السير الآتي للأحداث[4]، بمعنى أن التحريك يؤطر وجهة نظر المبدع (point de vue).

حاول كمال الخمليشي أن يمرر رسالته الأيديولوجية من خلال شخصية «سامي»، الذي جعله راويا للأحداث وبطلا مركزيا في الرواية برمتها.

وانطلق معه منذ طفولته، من خلال استرجاع الماضي، الذي يعود إلى الخمسينيات.

يحرك الروائي بطله من قرية **تركيست** ليروي لنا حكايته مع العائلات اليهودية، فينفتح المشهد السردي على فضاء القرية المملّ وعلى الصورة الجميلة للعائلة اليهودية الوحيدة ،كما يصفها المبدع من منظوره.

جاءت الفاتحة النصية كما يلي: «كانت حياتي في تركيست كئيبة مثل شتاء دائم، لايخلع مسامير زمنها المصلوب سوى الوقت الذي كنت أقضيه في دكان عمي أحمد، حيث الزبناء والحمّالون، يفكون الرتابة من إسار ضجرها الغائم، أو في دكان مجاور كان صاحبه يهوديا متزوجا من ممرضة هي التي قبلتني وقت ولادتي وكان له ولد اسمه جوزي (José) صار من كبار أصدقائي مذ أنقذته من موت محقق يوم دسّ له أحد الخبثاء مادة سامة في مشروب كوكاكولا فأصبح يدعوني باستمرار إلى اللعب معه في منزله رفقة أخته الوحيدة إلينا التي كانت تكبرنا ببضع سنوات»(5).

توطدت علاقة سامي بالعائلة اليهودية لدرجة أنه ينام عندهم أحيانا، وعلى الرغم من أنه انفتح على فضاء جنسي مع إلينا، إلا أنه كان شديد التعلق بجوزي، حيث شرع في تعليمه القرآن العظيم رغبة من جوزي لأنه لم يستطع أن يتعلم القرآن في الكتاتيب مع أبناء المسلمين.وتوطدت علاقة جوزي بسامي عندما أنقذه من يدّ الحلاق المشتهر بميله إلى افتراس الغلمان.

ولم يكن يَطّلِعْ سامي على سرّ هذه العائلة إلا بعد هذه الحادثة ففتح جوزي بوابة ماضيه الدفين على مصراعيها وانطلق يحكي بارتياح(6).

عرف سامي حكاية هذه الأسرة اليهودية التي استقرت في تركيست خلال سنة المجاعة التي صادفت نهاية الحرب العالمية الثانية «يسميه العامة عام الجوع وقد اجتاح الريف المغربي سنة 1954م».

على الرغم من أن ولادة «جوزي» و«إلينا» في تركيست، إلا أن الهدف الأسمى الذي كان سببا في بقاء هذه الأسرة في هذه البلدة هو البحث عن مصير أحد الأجداد الذي جاء باحثا عن كنز مدفون بمقبرة قديمة، ولكن على ما يبدو أن هذا الجدّ أسلم وتحول اسمه إلى إسحاق الإسلامي، ثم اختفى بعد ذلك.

يعد **سّر الكنز المقبور هو المحور الذي بُني عليه السرد برمته** و«سامي» هو البطل الوحيد الذي يستطيع أن يكشف عن هذا السرّ، هذا هو منطلق التحريك في بنية السطح أما البعد الأيديولوجي ستكشف عنه الطبقات الأخرى في مسارات التحليل، لأن هذا البعد لابد له من علائق منطقية ولا يُفهم إلا عند نهاية السرد، فالتحريك مرتبط بما يليه من إنجاز. ولكن كيف

ذلك؟ فلابد للبطل من «**أهلية**» تمكّنه من إنجاز برنامجه السردي؟

أراد المبدع أن يخلق برنامجا سرديا من خلال ما سيقوم به «سامي» بمعية «جوزي» اليهودي صديق طفولته، الذي أطلعه على السرّ وأخبره بأن يكتمه، ولكن في هذه الفترة بالذات اختفت الأسرة اليهودية من تركيست نهائيا، دون أن يعلم سامي بذلك، الأمر الذي جعله يحزن كثيرا لأنه فقد أصدقاءه، الذين أصبح يُنسب إليهم كونه شديد التعلق بهم؛ فأهل القرية ينادونه باليهودي،لأنه شديد التغلق بتلك الأسرة اليهودية.

صمّم سامي أن ينجح في دروسه، فأخذ الشهادة الابتدائية وغادر تركيست إلى الدار البيضاء.

«خلق هذا الرحيل المفاجئ لجوزي وعائلته فراغا قاسيا في حياتي وزرع بذرة الشك الأولى في تربة علاقاتي الاجتماعية، فكيف يمكن لتلك العلاقة التي كنت أعتقدها مثالية بصدقها وإخلاصها أن تنتهي بهذا الشكل الصادم »[7].

«صارت أيامي تكفهر في تركيست، بعد رحيل جوزي، وصارت حيطان ضجرها الكاسر تطوقني وترتفع شيئا فشيئا حتى بتّ في قاع الحياة لا أموت فيها ولا أحيا، ولم يعد أمامي من حل سوى الحصول على شهادة الدروس الابتدائية لمغادرة تكريست، التي لم تكن تتوفر زمانئذ على ثانوية واستكمال دراستي في مدينة الدار البيضاء حيث كانت تسكن شقيقتي المتزوجة»[8].

فالتحول الذي طرأ على حياة سامي سببه الرحيل المفاجئ للأسرة اليهودية،ولعل هذا التحوّل هو الذي سيمكنه من كشف سرّهذه الأسرة ،ولا سبيل إلى ذلك إلا بالعلم والمعرفة.

ب - الأهلية (الكفاءة):

ما هي الأهلية التي جعلت من الأسرة اليهودية تثق في سامي وتمكنه من سرها لكي يكشف لها فيما بعد عن الكنز الذي تروم البحث عنه.

لا شك في أن سامي يتمتع بكفاءات عالية نجملها فيما يلي من خلال التقاط الملفوظات السردية المنتشرة عبر صفحات في الرواية برمتها.

1 - **اليمن والبركة**: فهو يحمل طاقة خارقة، علم ذلك من خلال ما أخبرته به أم جوزي التي كانت تقرأ الطالع «**أرى عقبات حاسمة في حياتك لن تجتازها دون معاناة، لكن أقدامك ميمونة فحظك وافر مع النساء أكثر من المال، أما الجاه فقد يأتيك متأخرا**»[9].

«اطمئن يا بني فلقد ولدت محروسا بهالة من نور، وهذه كرامة لا تتأتى لكل الناس، ولم أر مثلها، أبدا سوى لحظة مولدك.

وماذا تعني تلك الهالة؟ تعني أنك جئت إلى الدنيا مصحوبا بطاقة خارقة من طاقات العالم الخفي»(10).

2 - **كفاءة العلم:** تمكن سامي من النجاح في جميع مراحل التعليم من الابتدائي إلى الجامعي.

3 - **كفاءة الشجاعة والجرأة:** وهذه الأخيرة هي التي مكنته من دخول عالم السحر والطلمسات.

4 - **صاحب سر:** فالشرط الأساسي في فك الطلسم هو أن يكون المرء صاحب سرّ

2 - **الإنجاز:** ويقصد به الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردي.

ينتقل سامي إلى الدار البيضاء ليدرس في ثانوية بن تومرت، وكانت الدار البيضاء تعيش وقتذاك حالة غليان تتمثل في الحركات الاحتجاجية التي بلغت ذروتها في الأوساط العُمَّالِيَة والطلاّبية وسائر الطبقات الشعبية المحرومة، كانت المظاهرات وأعمال الشغب والتخريب تتكرر يوميا في أكثر من مكان، وخاصة وسط المدينة، فتعرضت ثانوية بن تومرت بدورها إلى عدّة محاولات تخريب، وصار الرصاص يخترق صمت الليل ويدخل رجال الأمن في مواجهات عنيفة وأحيانا دامية مع المتظاهرين.

هذه هي أجواء الفترة التي درس فيها سامي في الدار البيضاء، ومن محاسن الصدف التي جعلته يلتقي بأصدقاء الطفولة جوزي وإلينا، هي أنه أنقذته عجوز يهودية اسمها «سيمون» من قبضة أحد الأشرار الذي أراد أن يفعل معه فعلة شنيعة عندما سحبه من إحدى المظاهرات التي حدثت إثر خروجه من الثانوية وأدخله إحدى العمارات واضعا الخنجر صوب رقبته، ولكن تأتي السيدة سيمون وتنهر ذلك الشرير وتأخذ سامي معها إلى منزلها، وتعطف عليه، ثم يعود إلى المنزل ويروي لأخته ما جرى له. فتذهب لتشكر تلك السيدة الفاضلة التي لم تعد تستغني عن سامي، فسمحت له أخته أن يبقى عنده تلك العجور التي تعيش وحيدة،بعد أن رحل عنها أبناؤها إلى فرنسا، فعاش مدللا معززا مكرما. وفي يوم من الأيام تفاجأ بوالدة «جوزي» عند السيدة «سيمون» ففرح فرحا شديدا، وعندها استطاع أن يتصل بجوزي وإلينا.

سأل سامي جوزي عن سبب رحيلهم المفاجئ، فأخبره أن الزمن علّمهم أن يقضوا حوائجهم بالسر والكتمان، ثم سأله

عن الكنز فأخبره أنهم عثروا عليه ولكن دون طائل.

جاءه جوزي فيما بعد بظرف يحتوي على أربع ورقات رثة ومتآكلة الاطراف لونها رمادي وحجمها لا يتجاوز راحة يدين مجتمعتين(11).

وأفهمه أن والده تمكن من الاهتداء إلى موقع الكنز بواسطة الخريطة التي رسمها سيدي العربي الغريب، اليهودي الذي أسلم على يد إسحاق الإسلامي وكلفه أن يحمل الكنز المذكور من بيت المقدس إلى توريرت على أمل أن يظهر من سيتسلم كنز هذا الوالد المقدسي(12).

– ولكن ما علاقة هاتين الورقتين بالكنز سأله سامي

– فقال له جوزي اقرأ الورقتين وستفهم كل شيء.

أخذ سامي مكبرا بعد أن نامت السيدة سيمون ورحل جوزي، الورقتان كانتا مكتوبتين بالعربية والعبرية والنص العربي هو ترجمة للنص العبري.

وبعد قراءة محتوى الورقات أخبر جوزي سامي أن الشرط الأساسي لكي يستجيب خادم الطلسم هو أن تكون صاحب سر.

فسأله وماذا تعني عبارة «صاحب سر» فقال له تعني أن تكون متوفرا على قدرات روحانية استثنائية لا يعلمها إلا أهل الكرامات والخوارق.

وما دور خادم الطلسم في موضوع الكنز ؟

هو الذي يدّل مستعمله على مكان الكنز وهو الذي يهيئ له الأسباب لاستخراجه دون مشقة ولا مخاطر(13).

وبين أخذ ورد اقتنع سامي أنه هو من سينجز العملية على الرغم من تحذير جوزي له، إلا أنه صمّم وقرر الاستعانة بزوج أخته المشهور في وسطهم العائلي بعلاقاته القديمة مع العالم الروحاني.

ثم شرع بعد ذلك في اقتناء كتب السحر والتنجيم المشهورة بورقها الأصفر المسكون برائحة التبن، إلى أن تمكن من الإحاطة بكيفية التحضير **للخلوة** التي تسبق استحضار الجن، من تطهر ورياضة روحية وصوم وبخور وغيرها من الطقوس الضرورية لاسترضاء خادم الطلسم وتسريع حضوره واستجابته(14).

عاد أيضا إلى الكتب المخطوطة من طرف جدّه الأول لوالده من جهة أبيه الذي كان كثير الاهتمام بدراسة العلوم الروحانية من «**جفرية**» «**وزايرجية**» «**ورملية**».. حتى صار ضليعا في فك أقفال **الطلاسم** ورموزها، وفي وضع الأوفاق وتنزيل الأعداد

فيها واستنطاقها، وفي ضبط موازين الحروف وما خفي من تصريفاتها فضلا عن قدرته الخارقة على كشف أسرار الرمل واستقرار خطوطه وطبائعها، وعلى استخدام الأرواح وتسخير طاقتها، وهي كلها كرامات(15).

يدخل بعد ذلك البطل في إنجاز مهمته « دخلت في خلوتي الرهيبة تحضيرا لملاقات الخادم الأكبر للطلسم ...»(16).

وحين فتحت عيني رأيت طيفا نورانيا جالسا أمامي في هدوء ووقار وحييته بارتباك، وسألني بعدما طأطأ رأسه ردا علي تحيتي لماذا لجأت إلي يا بني ؟!

يرد سامي للعثور على الكنز يا صاحب السرّ .

وبعد حوار مطول قال له: أنت مختار من طرف صاحب السر الأعظم وستبقى محروسا ما حييت ، وكل من حاول المس بك لن يضر إلا نفسه.

- لقد أصبح الكنز من نصيبك، ولا أحد يمكنه الوصول إليه سواك.

فأخبره أن عليه أن ينتظر عشر سنوات أخرى ولكن سامي لا يستطيع ذلك.

- لا أعتقد أن في إمكاني الانتظار عشر سنوات.

- يمكنك أن تطلب شيئا آخر بدل الكنز، مثل ماذا، أطلب ما شئت ! لكنني لا أستجيب سوى إلى طلب واحد.

- أريد أن أعرف مستقبلي ! أي مستقبل تقصد ؟ فهناك المستقبل الأرضي والمستقبل العلوي ! وهناك المستقبل المادي والمستقبل الروحي !

- نحن لا نتدخل في حياة الأنس

- هل يمكنك أن تمهلني بعض الوقت لكي أفكر في طلبي(17).

تفاصيل حياتية كثيرة يدخل فيها السارد، سافر في الأزمنة والأمكنة وأخذته الأحوال والأهوال، فنزل في مدينة الرباط، وارتاحت روحه لها، درس في كلية الحقوق وابتعد عنه جوزي ليدرس في باريس ودخل في تفاصيل الحياة إلا أنه كان مسكونا بها جس الكنز ،وكانت الأرواح الشريرة تتابعه إلا أنه كان محروسا وكانت الأيادي الخفية تنقذه من العديد من الحوادث والورطات.

التقى سامي بأحد اليهود اسمه روبير وقام باستخراج الكنز بمعيته وتقاسمه معه مناصفة ولكن عند فتح الصناديق، السيد روبير وجد كنزا ثمينا، في حين وجد سامي أوراقا وطلسمات، ولكن السيد روبير وعده أن يقسم معه كنزه المالي، ثم رحلا إلى سويسرا ليلتقي بفادونيا ويقوم معها بمغامرات غرامية وسط جو عجائبي ومع

ذلك لم يتخل عن طقوسه السرية، وعن علاقته بالعالم الروحاني إلى أن غامر بالدخول في عالم اللانهاية فتاهت روحه في دهاليز لا علاقة لها بالزمان والمكان والمادة.

وسط هذا العبث الذي تفوح منه رائحة السحر، هل يستطيع الإنسان أن يحقق مايتمناه؟.

رغبة الإنسان في التطلع والمغامرة كبيرة ولكنه لا يستطيع أن يحققها جميعا ،وبعد أن تاهت روح سامي حاول أن يطلب من صاحب السرّ أن يحقق له أمنيته وهي كما قالها أريد أن أصبح كاتبا مبدعا كي أحكي للناس علاقتي بكم.

«– إذا تريد أن تصبح أديبا.

– ذاك هو ما أريده بالضبط فهل يمكنك أن تحقق لي هذه الأمنية حين أغادر هذا المنفى الجائر؟

– هذه الأمنية يمكنني أن أحققها لك حتى وأنت هنا»(18).

بعد هذه الجولة في رحاب عالم الخوارق والعجائب يتبادل المبدع الأدوار مع المتلقي ويصبح كمال الخمليشي هو خادم الطلسم (الرواية): ويصبح المتلقي هو صاحب السرّ، لأن من يستطيع أن يفك شفرات الطلسم/ الرواية فقط هو من يتمتع بقدرات خارقة تخترق الرواية/ الطلسم وتقبض على معانيها اللائذة.ويمكن أن نستخلص الانجاز فيما يلي:

ذات سامي ترغب في موضوع السرّ (الكنز)

ذات سامي تصارع العالم اللامرئي

ذات سامي تستحوذ على سرّ الكنز

ويكون البرنامج السردي كالآتي:

ذات الحالة هم اليهود وذات الإنجاز هو سامي وبالتالي يصبح البرنامج السردي يحمل برنامجين

أولاً: التحول الاتصالي: ويكون فيه فعل التحول ممثلا استحواذ اليهود على السرّ من خلال ذات الإنجاز (سامي) الذي كان منفصلا عن موضوع السرّ في بداية السرد وأصبح متصلا بموضوع السرّ في نهاية السرد حيث حقق اليهود اتصالهم بالسرّ عن طريق سامي بعد أن كانوا منفصلين عنه.

ثانياً: التحوّل الانفصالي: وفيه يكون الاتصال الانفصالي؛ لأن ذات سامي التي كانت ذات إنجاز في البرنامج السردي لليهود، أصبحت ذات حالة وذات إنجاز في برنامج سامي،ليصبح من هذه الوجهة ذات حالة وذات إنجاز

فيكون البرنامج السردي كالتالي:

ذات سامي منفصلة عن السرّ في بداية السرد ثم تتصل بالسرّ في نهاية السرد

ولكنها تنفصل عنه بفقدانها العقل الباطن حيث **تاهت في دهاليز الغيب.**

ج - الحكم، أو الجزاء:

إذا كان الإبحار هو الذي حوّل سامي من مرحلة الانفصال عن العالم اللامرئي إلى مرحلة الاتصال بالعالم الروحاني، وتحقيق الأمنية، فإن الجزاء أو الحكم يتمثل في تقويم المآل الذي آل إليه **البرنامج السردي**، ويحدث الحكم عندما يتم «التحوّل» وهو وجه من وجوه البعد المعرفي **والحكم لا ينظر إليه إلا من داخل النص** وهو قد يحيلنا على:

حكم سامي على العائلات اليهودية فهو لا يستصغر من قيمتهم بل بقي وفيا لهذه العائلات وهي صورة اليهود في وجهة نظر كمال الخمليشي.

أما بالنسبة للبرنامج السردي فإن البطل الحقيقي على مستوى السرد لم يحصل على الكنز المادي، وبالتالي كان في بداية السرد **فاقدا للموضوع** «سر الكنز»، ومن الحالة إلى التحول، نجد أن رغبته تحققت في اكتشافه لمكان الكنز، بعد صراعه مع العوالم الشريرة ،وبعد رغبته في استحواذه على الكنز.

د - المركبة الخطابية:

تتألف بدورها من الأدوار الغرضية والتحليل العاملي ولعلها أصبحت جلية من خلال ملفوظات الحالة وملفوظات التحول حيث تبينت العلاقات التي تربط العوامل من خلال العالم الدلالي للبنية الحكائية حيث نجد:

1 - **علاقة الرغبة: حيث تبينا من ملفوظات الحالة أن ذات سامي ترغب في موضوع الكنز،وتندرج تحتها علاقات رغبة ثانوية لأن الرغبة الأولى تعلقت بالأسرة اليهودية التي استوطنت المغرب بحثا عن الكنز المقبور ،ولكن هذا الكنز لايستطيع استخراجه إلا سامي العربي المسلم:وبالتالي نحصل على العلاقة التالية:**

*** علاقة الرغبة:**

1 - ذات ترغب في موضوع = انفصال في بداية السرد

↓ ↓

- الأسرة اليهودية الكنز = انفصال في بداية السرد

- ذات سامي ترغب في السرّ = انفصال في بداية السرد

*** علاقة الصراع:**

وينتج عن هذه العلاقة إما الاستحواذ على الموضوع وتحقيق الرغبة ،أو الفشل وفي كلتا الحالتين يحدث الصراع بين الذات

والـذات الضدِّية وينتج عـن ذلـك عوامل مساعدة تساند الـذات وعوامـل معارضة للذات تساند الذات الضدِّية التي تعمل على عرقلة الذات ومنعها من الاستحواذ على السر.

وبالـتـالي نجـد أن الـعـالـم اللامـرئـي الشرير هو الـذي يعمل على عرقلة سامي ومنعه من الوصول إلى مبتغاه. وبالمقابل يوجد العالم اللامرئي الخيّر الذي يساند سامي، ويؤازره ويقدم له النصائح من أجل الوصول إلى السر، وأيضامن أجل تحقيق أمنية سامي الـمُرْجَأَة التي يبوح عنها في نهاية السرد ويستبدلها بالكنز المادي الذي جعله يفقد عقله.

*** علاقة التواصل:**

وتتمثل ضمن بنية الحكي في المرسل المختفي وراء الكاتب وقد نطلق عليه اليهود أو بني إسرائيل أما المرسل إليه فهم العرب ومنه يمكننا الحصول على البنية العاملية التالية:

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
اليهود	السرّ (الكنز)	المسلمون

↓

المساعد		الذات		المعارض
المساعد	←	الذات	←	المعارض

العالم اللامرئي سامي العالم اللامرئي الشرّير الخيّر

نستطيع أن نستنتج من خلال البنية العاملية تمفصلات الرواية، وقد كشفت ملفوظات التحول من خلال ذوات الإنجاز عن مسارات البرنامج السردي حيث استطاع سامي أن يستحوذ على موضوع القيمة المتثل في الكنز المادي ولكنّه لم يستفد منه، وبل آثر الكنز المعنوي المتمثل في الكتابة الإبداعية ،كونها الشيء الوحيد الخالد، كما تكشف مسارات السرد عن البنية العقلية اليهودية التي تقدّس المادة المتمثلة في المال، في حين أن البنية العقلية المسلمة تُستخدم كأداة لليهود ،لذلك نجد أن الحصول على الكنز تم من خلال سامي المسلم الذي نشأ لصيقا بالأسر اليهودية.

3 - البنية العميقة:

1 - محاور التواتر:

يعرف محور التواتر بأنه «مجموعة مطردة من المقولات الدلالية التي تتبع قراءة نص ما قراءة موحدة من قبيل ما ينشأ من القراءات الجزئية للملفوظ وفض إشكالاته وغاية ذلك البحث عن قراءة موحدة للنص»

أ - محور الزمان:

يسيطر على الرواية الماضي والحاضر:

1 - يمثل الماضي بالنسبة لسامي فترة

انتهت لكنها من أجمل الفترات التي عاشها مع تلك الأسر اليهودية.

2 - اليهود والعرب، العرب في الزمن الحاضر أصحاب شغب، واليهود في الزمن الحاضر يعيشون حياتهم ويبحثون عن الكنوز المعرفية.

3 - الحقيقة والخيال: فالحاضر الذي نعيشه هو كشف عن الحقيقة، حقيقة الحياة التي هي عبارة عن طابور ننتظر فيه مصيرنا ولكن المصير هو الرحيل إلى المجهول.لذلك نجد الروائي قد صدّر الرواية بمقولة «روني شار»: «**الحياة: عينان ظنتا اختراع النهار فأيقظتا الرياح**

ماذا عساي أن أفعل لإرضائهما

إذا كنت النسيان».

فلن يبصر الإنسان شيئا في رحلة الحياة طالما مصيره غير محدد، لأن الرياح تأخذنا إلى المجهول .

4 - السعادة والتعاسة، السعادة في الماضي تكمن في الإنجازات الجبارة للعرب أما السعادة في الزمن الحاضر تكمن في معرفة المستقبل فإلى أين تقودنا الحياة،إنه الضياع في متاهات الدنيا عند ضياع العقل الباطن والابتعاد عن الهدف الأسمى. لذلك وسم الروائي بطله :بـ «سامي».

وتكمن التعاسة في النهاية المأساوية التي وصل إليها ويصل إليها كل من يرتاد هذه العوالم المخفية، فعلى الإنسان أن يعيش في عالم الواقع كي يسعد، وأن لا يسأل عن أشياء فوق طاقته.

ورغم ما يمثّله الكنز في حياة الإنسان إلا أن سامي تسامى عن الكنوز المادية وآثر الكنز المعنوي؛ وهو الكتابة ضد النسيان واختار اختيارا حرا، اختار أن يكون مبدعا، والمبدع هو شخص المستقبل يعيش البصيرة ويرى ما لا يُرى، والمبدع يعيش الواقع ويبني المستقبل وهو لا يعيش لنفسه بل يعيش للآخرين.

ولعل هذه المحاور إذا جاز لنا ربطها بالعنوان «حارث النسيان» والتصدير «فإنها تحيل في الأبعاد الغائرة على:

* **الحياة**: فماذا تعني الحياة إن لم تكن عينين منفتحتين على المعرفة، والبحث المستديم، وإبصار الحقيقة بنور البصيرة، لأنه لا فائدة لعينين لا تبصران الحق.

* **العمر**: مافائدته إن لم يعشه الإنسان من أجل فكرة ،بحثا عن كنوز الدنيا والتحليق في فضاءاتها الرحبة.

ب - **محور المكان:** يتعدد المكان في رواية حارث النسيان بتعدد الأزمنة بين الحاضر والماضي.

فهو غربي شرقي، جنوبي شمالي، يسير في جميع الاتجاهات المتناقضة.

ولعل كمال الخمليشي من خلال استحضاره لبنية المكان يريد أن يكشف عن وجود شرخ عميق في المكان الكبير (**العالم العربي**) بعامة والمكان الصغير المغرب الأقصى بخاصة وهذا الشرخ يتمثل في:

العالم العربي ←———— العالم الغربي

المغرب ←———— اليهود

مستويات التأويل: كسّر كمال الخمليشي كل الطابوهات حيث دار سرده حول ثلاث محاور (الجنس، السياسة، الدين)

* **الجنس:** ترددت في الرواية وتواترت الرغبات الجنسية كثيرا بل لا تكاد تخلو الرواية من ذلك من بداية السرد إلى نهايته.

ولعلنا في هذا السياق نستطيع أن نربط ربطا منطقيا بين جسد «الكتابة والمبدع» وبين «جسد سامي» واتصاله بالمرأة اليهودية، ولكن في هذا السياق هل نستطيع أن نقول إنَّ الكتابة كالمرأة اليهودية؟؟، نحن نعلم أن الكتابة الإبداعية متمردة على الحصار مراودة لا تمنح سرها إلا لمن ترى فيه بوادر اختراق عوالمها.

وهذا ما حدث مع «إلينا» ومع «فادونيا» في سويسرا، وغالبا ما تكون العلاقة بين المبدع والإبداع هي علاقة العاشق بمعشوقه.

أما «السحر» وطغيانه على منطق السرد فإنه يحيل في مستوياته الغائرة على سحر الكتابة، فسحر المكتوب هو من يفجر المكبوت.

* **السياسة:** تحمل الرواية في طياتها أبعادا إيديولوجية تتمثل في نقده للأوضاع السياسية والاجتماعية.

- نقدَ الشعب المغربي الذي ينظر نظرة ازدراء لليهود.
- تغييب الأسرة المغربية وإبراز الأسر اليهودية.
- إبراز أخلاق اليهود في المغرب الأقصى، من حيث النبل والصدق، فعل الخير، النظام، وكتمان السر، وكأنه بإبرازه لصورة اليهود يريد أن يقول إذا أردت أن تتغلب على خصمك عليك أن تكون أفضل منه.

وبالتالي يصبح تمثيل العلاقة بين اليهودي والعربي كالتالي:

(اليهودي) = الأخلاق + النظام

(العربي) = اللاأخلاق + الفوضى.

وهذا التحول في شخصية اليهودي تتمثل في كونه يَعتبرُ من النكبات،أما العربي

فلا يعتبر من النكبات ،وكأنه فاقد للوعي .

- **الدين:** أراد كمال الخمليشي تعرية المجتمع المغربي، فمن خلاله لتصوير شخصية سامي وهي تتطابق مع كمال الخمليشي، حاول أن يبين أن المجتمعات تتطور وجلّ المجتمع المغربي والعربي مازال متمسكا بالخزعبلات، ولكن السحر الحقيقي في نظره هو جهد الإنسان وكدحه وتغييره لمصيره، فإذا كان السحر في الماضي يغير مصائر العباد، فإن الإنسان في الحاضر هو الذي يغير مصيره إذا أراد.

- لذلك نجد كمال الخمليشي يرفض الكنز المادي، ويستبدله بالكتابة الإبداعية وكأني به يدعو إلى الكلمة؛ لأن سحر الكلمة هو الذي يصنع مصائر الرجال،

هي دعوة من الروائي أيضا إلى عدم تضييع الإنسان حياته بحثا عن كنز موهوم وأن لا ينبش الإنسان في قبر التراث البائد، وكأنه بذلك يريد أن يقول: على الإنسان أن يعيش الواقع الراهن، وأن يستعّد له استعدادا حقيقيا، وأن يخرج من منفى التراث الزائف ومن منفى الأفكار البائدة.

- وأخيرا أختم بمقولة كمال الخمليشي: «هاأنذا انتظر التحرر من منفاي البعيد من ذلك الماضي العزيز ،عسى أن يسترجع هذا العالم في داخلي ذاكرته الروحانيّة وتاريخها الدفين في السفر العتيق، كي أدخل مع أحبتي في أبديّه الأرواح التي لا تقترن بأجساد تحسبها ولا بأيام تفنيها.

ولو أن المحن ستبقى دوما هي المحك الأوحد لكل عبقرية تنال مجد الانتصار[19].

نستشف من هذه المقولة أن المبدع يريد من المسلمين أن يتحرروا من تلك الأمجاد البائدة وينظروا إلى التطورات المبتكرة التي جعلت من اليهود أمة تحسن صناعة القرارات في حين بقي المسلمون مأسورين ببقايا تراث أفقدهم العقل الواعي وأدخلهم في دوامة لا يخرجون منها ،وهذا ما عبّر عنه سامي عندما سلبته العوالم اللامرئية عقله الباطن.

الكتابة إذن هي الأبقى فكمال الخمليشي يحرث النسيان من الذاكرة المفقودة والمثقوبة كي يحصد الأفكار ويرمم ثقوب الذاكرة من خلال الكتابة التي تقف ضد النسيان.

الهوامش

(1) سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها، دار الحوار، ط 2، سوريا، ص 232-233.

(2) رولان بارت: لذة النص، ت: منذر عياشي، الأعمال الكاملة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، دط، ص 31.

(3) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر، 2003م، ص55.

(4) مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 53.

(5) كمال الخمليشي: رواية حارث النسيان، مطبعة النصاح الجديدة، ط 3، الدار البيضاء، 2003م، ص 11.

(6) الرواية ص 21.

(7) الرواية ص: 25.

(8) المرجع نفسه ص: 25-26.

(9) المرجع نفسه ص: 13.

(10) المرجع نفسه ص 13-14.

(11) ينظر الرواية ، ص: 45.

(12) ينظر الرواية ، ص: 22.

(13) ينظر الرواية ، ص: 48.

(14) ينظر الرواية ، ص: 49.

(15) ينظر الرواية ، ص: 50.

(16) الرواية ، ص: 51.

(17) ينظر الرواية من ص 52 إلى ص 56.

(18) الرواية ،ص: 258.

(19) الرواية ، ص: 261.

التاريخ استعارة كبرى في «ثلاثية غرناطة» لرضوى عاشور

زاهية سالم جويرو
(السعودية)

تبدو علاقة الرواية بالتاريخ إشكالية ومتعدّدة الأصناف. فإما أن تكون علاقة مرجعية يمثل فيها التاريخ بوقائعه الفعلية وشخصياته الحقيقية المرجع الذي يستمدّ منه المؤلف العناصر الحكائية لروايته من أحداث وشخوص وزمان ومكان ، ويقتصر دور المؤلف في هذه الحال على تسريد المادة الحكائية ذات المرجعية التاريخية وإخراجها في هيئة خطاب سردي-روائي. وهذا اختيار فني متحقّق ومتاح بما يهيئه التاريخ، ما كان منه تاريخ أفرادأو تاريخ جماعات وأمم، من موادّ حكائية ثرية. أو أن تكون تلك العلاقة استعارية تكون فيه «الرواية التاريخية» بمثابة استعارة كبرى ويكون التاريخ مستعارا منه بينما ينتمي المستعار له إلى مجال مقاصد المؤلف وحتى إلى سياقات الخطاب، وفي هذه الحال تكون الرواية بمثابة «تاريخ متخيّل داخل التاريخ الموضوعي»(1) على حدّ عبارة محمود أمين العالم، إن بين الرواية والتاريخ وشائج عدّة، فكلاهما يتشكلان من أحداث يشملها زمان ومكان وتتولاها شخوص - فواعل، وكلاهما إذ يخبر بهما يتشكلان في خطاب يحمل الكثير من المقومات السردية.

ساق جورج لوكاتش تعريفا للرواية التاريخية في سياق حديثه عن المؤلف الإيطالي مانزوني وعن حرصه على أن يكتب رواية تاريخية حقيقية بسبب لاملاءمة التاريخ الإيطالي الموضوعية فقال عنها إنها «رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات»(2) فهي إذن تستمدّ مادّتها الحكائية من التاريخ ويصوغ المؤلف هذه المادة صوغا فنيا لا ينقل المادة التاريخية نقلا حرفيا وإنما يتصرّف فيه انطلاقا من رؤيته للتاريخ وتمثّله لأحداثه وشخصياته، وهو فضلا عن ذلك يتصرّف فيه وفقا للمقاصد التي يريد تبليغها وللسياقات التي تفرض منطقها ومطالبها عليه.

تدفعنا هذه التعاريف إلى إدراك أن العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة إشكالية، وهذا يجعلنا نطرح عدّة أسئلة من مثل :هل الرواية التاريخية هي التي تعتمد الحدث التاريخي مرجعيّة للحدث الروائي؟ في هذه الحال نفترض أنّ الرواية مبنية على مرجعيتين: مرجعية حقيقية متّصلة بالحدث التاريخي، ومرجعية تخيلية مقترنة بالحدث الروائي . وبناء على هذا كانت أهم إشكالية نظر فيها من خلال النظر في الرواية التاريخية هي إشكالية العلاقة بين المرجعي / التاريخي والسردي/ التخييلي.وكان السؤال الطروح من منظور هذه الإشكالية هو: كيف يشتغل الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي؟ أي كيف يشتغل الحقيقي/ المرجعي ضمن السردي/ التخييلي؟

رغم أن لوكاتش اعتبر أنه «يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة» فإن الثابت أن الرواية لا ترتبط بالتاريخ من أجل إعادة كتابته بطريقة روائية فحسب بل إنها «ترتبط به للتعبير عما لا يقوله»(3) فالروائي «في انتخابه للأحداث التاريخية التي تشد نسيج النص ببنيته العميقة والشكلية المتماهيتين يصور الأماكن والحالات، ويركب الحوارات، ويبني المشاهد، ويتعمق في الأمزجة، ويفسر المواقف، ويصوغ ردود الفعل، وينزل إلى حيث تمفصلات المجتمع في مكان وزمان معينين»(4). وهكذا ينشئ الروائي نصاً إبداعياً نواته وحدة التجربة الإنسانية، طالما أنّ ثمة قيما ومعاني تتجاوز المكان والزمان الخاصين لتكوّن الجوهري في الإنسان، ومن ثمّة يستحضر الماضي إلى الحاضر، حاضر المؤلف والقارئ معا.

تستمدّ الرواية التاريخية العربية خصوصيتها من ارتباطها بسياق راهن يتسم بالكثير من التحديات الداخلية

والخارجية التي تهدّد الكيان، فكانت كتابتها موجّهة نحو التفكير في كيفيات مواجهة تلك التحديات ومغالبتها،فجاء التاريخ فيها، بحكم ذلك، استعارة كبرى ممثلا لتاريخ بما مضى من وقائعه وشخصياته مستعارا ويمثّل الحاضر الراهن مستعارا له، إنها استعارة تحول الزمن التاريخي إلى زمن فني تعرض في سياقه آلام الماضي وخيباته وهزائمه موصولة بآلام الحاضر وإحباطاته وبآمال المستقبل وتطلعاته .

ورغم أن الاشكالية الكبرى التي يطرحها هذا الفن الروائي تظل واحدة وهي كيف يتم تحويل الحقيقي/ المرجعي إلى تخييلي فإن زوايا النظر وتنوع المقاربات والمداخل المنهجية يتيحان أجوبة متعددة لهذا السؤال المركزي. وإذا افترضنا أن الحدث التاريخي الذي يتخذه الروائي منطلقا في الكتابة التخييلية «استعارة» يتوسل بها إلى دلالة أخرى غير تلك التي يفيدها الحدث التاريخي في ذاته فإن هذا يقتضي وجود سنَن يجمع بين منشئ الخطاب ومتلقيه ويسمح فكّ ذلك السنن بكل شفراته بتمكين المتلقي من إدراك الدلالات الاستعارية التي قصد إليها المؤلف عندما استعار التاريخ ليكتب رواية. وهذا ما يفترض من المتلقي أن يؤول الرواية التاريخية تأويلا استعاريا.

وقد اعتنت النظرية التفاعلية بهذا الموضوع فانطلق بيردسلي وهيس وليفين وسورل وآخرون من فرضية تقول إنّ المتلقّي يؤوّل ملفوظا ما تأويلا استعاريا عندما يدرك عبثية المعنى الحرفي، أو سطحيته أو شذوذه أو زيفه . وبناء على هذا نذهب إلى أن التأريخ لفترة من تاريخ الأندلس، وهو المستوى السطحي لثلاثية غرناطة، الصادرة في طبعتها الأولى في جزأين أولهما يحمل عنوان «غرناطة» صدر سنة 1994م وثانيهما يجمع بين الجزأين الثاني والثالث ويحمل عنوان «مريمة والرحيل» وصدر سنة 1995م، هو معنى حرفي، قد يبدو في وجه من الوجوه عبثيا أو زائفا من منظور طبيعة الخطاب في عمل إنشائي روائي ومن ثمة تخييلي لا يحتاج ضرورة إلى مستند مرجعي من التاريخ من جهة، ومن منظور كاتبة لا تعتبر نفسها مؤرخة ولا تعتبر نصها تأريخا من جهة ثانية، بل هي على خلاف ذلك تعتبر الكتابة الروائية أوسع بكثير من الكتابة التاريخية وترى التاريخ في الرواية مشتبكا «مع قضايا الحاضر ذلك أن هذا الاشتباك لا يقتصر على الروايات التي تجري في الحاضر، بل يمتد إلى الروايات التي تدور أحداثها في الماضي، وهو في هذه الحالة اشتباك مضمر عادة يلجأ إلى المجاز أو تقديم عالم مواز لعالمنا المعيش ويعتمد

على القارئ في الربط بين العالمين. ولا أقصد هنا الإسقاط الذي أرى فيه كسلا واستسهالا يصعب أن ينتج عنه فن»[5]. وتقر بصريح العبارة في إحدى عتبات روايتها في آخر الجزء الأول من الثلاثية في طبعته الأولى «لن أثقل على القارئ بثبت كلّ ما استفدت به من المصادر والمراجع مادام موضوع الكتابة إنشاء روائيا»، فالكاتبة إذن تقر بأن هذه الكتابة التي عمدت إليها في روايتها هي كتابة إنشائية وليست مرجعية إلا بوجه من الوجوه يجعل من التاريخ هنا «مجازا» منه يعبر المتلقي من عالم عيش في ما مضى إلى عالم معيش في اللحظة الراهنة، وعليه يكون المعنى المقصود صناعة مشتركة بين الراوي والمروي له أو بين الباث والمتلقي أو بين منشئ الاستعارة ومؤولها. إن المجاز هنا هو ما يقتضي المرور من المرجعي - التاريخي بوصفه ضربا من ضروب المحاكاة الإخبارية الملتزمة بحدثية الوقائع، إلى التخييلي حيث تشتغل طاقات التسنين والتسريد والترميز لتقيم عالما آخر موازيا. ونجاح هذا «العبور» من خلال هذه الترسيمة التواصلية بين الطرفين، المرسل/ المتلقي، مرهون بطبيعة الظرف الذي تنشأ فيه والسياق وظروف المقام .والرواية التاريخية بهذا المعنى تغدو خطابا تتداعى فيه الدلالات من خلال الصور والأشكال الاستعارية حين يصبح التاريخ استعارة كبرى يقصد من ورائها الكاتب أن تنفتح الدلالة على ضروب التأويل. والرواية التاريخية هي هذا الجنس الذي يتميز من منظور إدراكي بأنه الشكل التعبيري الذي يتمحور فيه الإدراك حول الهوية الجمعية وهي تستعمل الماضي من أجل فهم الحاضر وتلتقط إشارات الماضي وتلميحاته لتدرك من خلالهاالحاضر وتبني بإدراكها ذاك وعيها بما سيكون عليه حال هذه الهوية مستقبلا.

تقتضي دراسة ثلاثية غرناطة انطلاقا من هذه المداخل النظرية والمنهجية إذن ثلاثة مسارات متضافرة : مسارا سيميائيا يعتني بالتاريخ بوصفه علامة ويبحث في ثنايا المادة التاريخية التي تمثل المستوى السطحي في الرواية عن دلالات غير معلنة قد يقصدها المرسل أو يتأوّلها المتلقي في المستوى العميق، ومسارا تأويليا يعتني بالبحث في التاريخ بوصفه دلالةومسارا تواصليا - إدراكيا يعتني بالتاريخ بوصفه استعارة، وهي مسارات متلازمة متضافرة تضافر سيرورات ثلاث يعتبر بورس الدلالات،بوصفها غاية التأويل،حصيلتها وهي سيرورة قياسية وسيرورة استدلالية وسيرورة افتراضية[6].

لذلك تحتاج دراسة التاريخ في هذه الرواية الثلاثية بوصفه علامة استعارية إلى الاستعانة بالسيميائيات التأويلية بصفتها خطابا نظريا حول الظواهر التأويلية يمثل التقاطع بين التمثّلات التي يكونها العالم عن نفسه والتمثلات التي تكوّنها الذات عن العالم. يشرّع هذا الاختيارَاعتماد شارل سندرس بورس رؤية دقيقة جدا لمفهوم «العلامة» وتطبيقه إياه على «الأفكار» حيث تغدو الأفكار نفسها علامات قابلة للتأويل، فالإنسان إذ لا يمكنه أن يفكر خارج حدود اللغة، لا يمكنه تبعا لذلك أن ينتج أفكارا إلا بواسطة العلامات ومن خلالها، ولا أن يفكر إلا بواسطة العلامات(7) فالتفكير بواسطة العلامات هو وحده القابل للظهور والتجلي انطلاقا من وقائع خارجية؛ لأن المرء لا يمكنه إدراك الفكر والتعرف عليه إلاّ عبر وقائع خارجية ملموسة، أي عبر علامات، «كل تفكير ينبغي أن يكون، بالضرورة، بواسطة العلامات»(8) حيث لا علامة دون فكر، ولا فكر دون علامة أيضا. وبهذا المعنى شغّل سعيد بنكراد مفهوم السيميائيات التأويلية عندما أكد أن موضوعها لا يقف عند حدود العلامة اللغوية بل يشمل كذلك كل الأنظمة العلامية الثقافية، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعتبر الوقائع التاريخية التي مثلت المستوى الظاهر في ثلاثية رضوى عاشور نظاما علاميا يحتاج إلى تأويل أو إلى مسار تدلالي حتى ندرك المستوى العميق الكامن في نظام المستوى العلامي السطحي وفي سياقاته ومقاصد منشئه. ومن بين المفاهيم السيميائية التي تشتغل بها سيمياء التأويل كما تشكلت عند شارل سندرس بيرس مفهوم «السيميوزيس» أو «السيرورة التدليلية» القائمة في بعدها التداولي على علاقة تفاعلية بين أركان ثلاثة هي ماثول هذه العلامة وموضوعها ومؤوِّلها، حيث تتعاضد هذه الأركان الثلاثة لتنتج تلك السيرورة التي تتحكّم فيها ضوابط تتأرجح بين ذاتية منتج تمنحها بعدها الإبداعي وموضوعية إدراك يقلّص من اعتباطية التأويلات وانفلاتها.

ويعرف بورس العلامة بقوله: «إن العلامة، أو الماثول، هي شيء يعوِّض بالنسبة إلى شخص ما شيئا آخر بأيّة صفة وبأيّة طريقة. إنه يتوجّه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة موازية أو ربما علامة أكثر تطورا. وهذه العلامة التي يخلقها يعدّها مؤوِّلا للعلامة الأولى. وهذه العلامة تحلّ محلّ شيء ما: موضوعها. إنها لا تحلّ محلّ هذا الموضوع، تحت أيّة علاقة كيفما كانت، بل عبر الإحالة على فكرة تمثل عماد الماثول»(9).

بهذا المعنى تغدو العلامة أو الماثول في خطاب رضوى عاشور السردي في «ثلاثية

غرناطة» حكاية عائلة أندلسية عربية مسلمة تواجه مصيرها هناك في سياق تاريخي مخصوص هو سياق السقوط والضياع والتلاشي: سقوط غرناطة آخر قلاع العرب المسلمين هناك، وضياع الأندلس لتمثل منذئذ في المتخيل الإسلامي «فردوسا مفقودا»، وتلاشي حضارة بعد ما يناهز ثمانية قرون من التعمير مازالت تمثل في متخيل دارسيها والعارفين بأطوارها وأحوالها تجربة في التعايش الاختلافي لم تعرف لها الحضارات الماضية شبيها. عائلة تختزل بتاريخها تاريخ أمة في أحلك طور من أطواره وأصعبها وأشدها هولا. تابعت رضوى عاشور تاريخ هذه العائلة ممتدا على أربعة أجيال: جيل أبي جعفر وجيل مريمة وجيل هشام وجيل عليّ. وعليه فالحكاية تمتد زمنيا، زمن العلامة/ الماثول، على ما يناهز القرن فاتحته حدث سقوط غرناطة في أواخر القرن الخامس عشرة ميلاديا (1492م) وتسليم آخر ملوك بني الأحمر مفتاحها إلى القشتاليين، وخاتمته حدث طرد موريسكيي الأندلس طردا جماعيا في أواخر القرن السادس عشر، فإذا اعتبرنا هذه الحكاية ببنيتها الحدثية وشخوصها وأطرها ماثولا عوضت به رضوى شيئا آخر فما مؤوّلاته وكيف استطاعت أن تتوجه عبر هذا الماثول إلى قرائها لتخلق في أذهانهم علامة أخرى موازية؟ ما هو الموضوع الذي حلّت هذه العلامة محلّه؟ وإذا عددناها استعارة كبرى ففيم استعيرت؟ وما دلالات استعارتها؟ وما المرموز بها إليه ؟

إذا اعتبرنا هذه الحكاية ماثولا يخلق في ذهن المتلقي علامة موازية أكثر تطورا تحتاج إلى تأويل وفق قواعد وأنساق وتسنينات[10] فإن هذا يجعل من العلامة/ الماثول استعارة كبرى يقصد بها إلى دلالات تتجاوز معناها المباشر وتقتضي هي الأخرى مسارا تأويليا للوصول إلى فكّ شفرتها[11].

لقد راجعت النظرية التفاعلية التصورات الكبرى الي ظلت منذ أرسطو تتحكم في مفهوم الاستعارة من ثلاثة مداخل أولها قصر الاستعارة على الخطاب الشعري والخطابي وثانيها حصرها في مجال التخييل وثالثها قصر الوظائف الممكنة للاستعارة على الإجمالي التزييني عندما عدوها حلية أسلوبية تقول ما كان يمكن قوله بأسلوب آخر غيرها. وأفضت هذه المراجعة إلى اعتبار الاستعارة حصيلة تفاعل فكرين نشيطين: منتج الاستعارة وهو المشفّر ومتلقيها مؤوّلها عبر عملية فك التشفير، ومن ثمّة فهي ليست مجرد وحدات معجمية أو نحوية معزولة أو مخصوصة بنوع بعينه من أنواع الخطابات،

وإنما هي تبني كل خطاباتنا بما فيها الخطابات العادية اليومية. وقد تضافرت جهود مدارس و أجيال من الدارسين في بلورة هذا التصور وصولا إلى النظرية التفاعلية التي أقحمت المعطى الإدراكي في عملية التأويل. أما تصور «بولريكور» فإنه قام على ربط الاستعارة بالرمز فحاول تفسير نظرية الرموز استنادا إلى نظرية الاستعارة وأولى أهمية لمسألة ارتباط الاستعارة بالجملة ومن ثمة بالنص وعدم انحصارها في اللفظ. ومن وجهة النظر هذه تهتم الاستعارة بعلم دلالة الجملة –والجملة في هذا السياق يمكن أن تمتد على النص – ولا تتعلق بعلم دلالة المفردة، وهي من ثمة ظاهرة إسناد لاظاهرة تسمية ولا تحظى بالدلالة في اللفظ بل في ما ينسج بين الألفاظ من علاقات إسناد وبين الجمل من روابط تجعل منها نصّا، فضلا عن كونها لا توجد في الألفاظ ذاتها بل إنها توجد في التأويل ومن خلاله(12). وعليه نرى أن الدلالة الموجودة بالقوة في استعارة حكاية هذه العائلة الأندلسية بأجيالها الأربعة تحتاج ضرورة إلى التأويل حتى يخرجها إلى الوجود الفعلي. والتأويل الذي تقتضيه هذه الحكاية على اعتبار أنها استعارة كبرى هو النموذج التحليلي المعرفي الذي ارتبط بتفاعل مختلف العلوم مع الإلمام بالسياق التداولي للخطاب، وهو ما يشكّل ذخيرة لتأويل الاستعارة والكشف عن كيفية اشتغالها وفاعليتها. ونظرا لما يحيط مفهوم التأويل من تعدد دلالي، وبحكم طبيعة الاستعارة وقابلية انفتاحها على سلسلة من التآويل، ارتأينا أن نؤكد علىأهمية العنصر التداولي في تأويل الاستعارة، وكذا دور التجارب والمضامين المعرفية المتعددة واستثمارها في عملية التحليل الاستعاري، وذلك وفق ما تطرحه سيرورة «بيرس» التأويلية التي تهتم بمختلف التجارب والمعارف في تفاعل الفرد معها، فحاولنا أن نطبقها في تحليل القول الاستعاري الوارد في هذه الرواية، وأن نؤوّل هذه السلسلة من الملفوظات باعتبارها مجازا يخرق القواعد التحاورية . فالمؤلفة تروي في هذه الثلاثية بتفصيل كبير سلسلة من الأحداث التي لايبدو أن لها أهمية ما داخل السياق الذي أُلّفت فيه، وهي بهذا تدفع القارئ إلى الشك في وجود معنى ثان لهذا المروي. إن الخطاب المجازي يستعمل صورا مسننة بشكل سابق وينظر إليها باعتبارها صورا استعارية وعندما يتم التعرف على المجاز، فإن الصور التي يقوم بوصفها هي التي تأخذ طابع المجاز، وليس العلامات اللسانية التي تحيل عليها هذه الصور .

فمن حيث اعتبار الحدث التاريخي ماثولا، يبدو خط الوقائع الكبيرة في ثلاثية غرناطة ضئيلا رغم اتساع فضائها الزمني الذي يمتد على ما يناهز قرنا من الزمان التاريخي وعلى حياة أربعة أجيال، وتأتي هذه الوقائع في الرواية مبنية بناء زمنيا خطيا يتابع مسارا قطعته تلك الأجيال الأربعة التي تنتمي إلى أسرة واحدة مرت بأطوار منطلقها في التاريخ يوم سلّم محمد الصغير آخر أمراء بني الأحمر غرناطة إلى القشتاليين وتتصاعد نحو تاريخ محاكم التفتيش وانتفاضات الموريسكيين ضد القمع بقشتالة وبلنسية وضد ما عانوه من ضروب التضييق على هويتهم العربية والإسلامية وعلى وجودهم الشخصي والحضاري وصولا إلى صدور القرار بترحيلهم عن إسبانيا جملة. ولئن لم تخل الرواية بثلاثيتها من ضروب التصرف بواسطة نظام الخطاب وعن طريق تقنيات الاسترجاع والاستباق والوقفة وتوازي المسارات الروائية المتعدّدة وغيرها... في بناء زمن الحكاية فإن ذلك لم يكن إلا تحقيقا لمبدأ تتابع الأحداث غير القابل للتحقق في الخطاب إلا عن طريق التوسل بهذه التقنيات، وتحقيقا كذلك لوظائف أخرى غير الوظيفة البنائية الإنشائية ومنها الوظيفة التداولية الحجاجية على غرار الإقناع باستحالة الطمأنينة واستحالة الفرح في ظل السياق الحكائي العام، حيث تسترجع بعض الشخصيات أحداثا من ماضيها مؤلمة ومحزنة وهي تعيش لحظة يفترض أن تكون لحظة سعادة، كما في سياق الأحداث الدائرة حول زواج سعد بسليمة، إذ يفترض أن يكون هذا الزواج الناتج عن حب مناسبة للسعادة بالنسبة إلى كل العائلة وإلى سعد خاصّة، ولكن الفرح كان مفقودا، إذ ظلّ سعد يحكي لسليمة عما مضى من أطوار حياته ويسترجع ذكريات طفولته وصور أمه وأبيه وأخته ومدينته الضائعة مالقة، ظل يحكي على «مدى ثلاث ليال تفاصيل كثيرة عن حصار مالقةثم سقوطها في نهاية المطاف بعد قصف مروع من البر والبحر»[13] وكان عندها في الثامنة من عمره وظل يحكي عن أمه وكيف أخذوها وما سببه له ذلك من ألم ..في مقطع استرجاعي من الحكاية ، كانت تلك الحكايات هي التي تفسر استحالة الفرح والسعادة وتفسر كذلك توتّر الأم وخوفها وهي تراقب العروسين من خلف الباب وتتصنّت عليهما متسائلة عن سر عدم اقتراب أحدهما من الآخر وعن انتفاء ما يجب أن يكون بين العروسين، إن الماضي الأليم الماثل في الذاكرة والماثل في الخطاب بواسطة الاسترجاع هو الذي يحكم بتأجيل السعادة في الحاضر إن لم نقل باستحالتها.

إن الأحداث في هذه الحكاية ليست من التاريخ الكبير الذي يوليه المؤرخون عادة أكبر اعتبار، تاريخ الساسة من الملوك والقادة، أو تاريخ الخواص من الأعلام والأعيان، إنه التاريخ اليومي المهمّش عادة، تاريخ الناس العاديين وهم يعيشون حياتهم اليومية ويواجهونها بكل تفاصيلها وتناقضاتها ومصاعبها، ألما وأملا وإخفاقات ونجاحات وسعادة وشقاء وحزنا وفرحا، مواجهة متكررة متعاودة تنفلت بتكرارها وتعاودها من قيد التدوين التاريخي الرسمي، بهذا التاريخ الماثل علامة في هذه الرواية، تاريخ الناس العاديين من عامة المجتمع وتاريخ الأحداث اليومية المتكررة والرتيبة مما اعتبره «المؤرخون» غير جدير بالعناية والتدوين اعتنت رضوى عاشور، وإذا أردنا البحث عن نظام حدثي عام يمكن أن نشد إليه أشتات أحداث جزئية لا تكاد تحصى لقلنا إن الحدث التاريخي الأكبر والأوسع والذي يستوعب تفاصيل حياة أربعة أجيال من عائلة واحدة بأيامها ولياليها، بشخوصها وحيواتهم هو حدث نفسي-ذهني في المقام الأول، حدث المقاومة اليومية والصراع الدؤوب الذي ظلت تلك الأسرة تخوضه بأجيالها الأربعة من أجل أن تحافظ على وجودها المادي في مكانها، في مدنها وقراها وأحيائها الأندلسية، وعلى وجودها الرمزي في هويتها الحضارية التي تكونت هناك وتجذرت عميقا في تربة المكان وفي ثقافته على مدى ثمانية قرون. الحكاية بوصفها ماثولا إذن هي حكاية صراع ومقاومة، صراع عائلة أندلسية ليست إلا مثالا يختزل عموم العائلات الأندلسية التي عاشت في تلك الفترة التاريخية الكارثية الممتدة من لحظة تسليم غرناطة إلى القشتاليين إلى لحظة صدور القرار بترحيلهم جماعيا ونهائيا من وطن عاشوا فيه وعاش أجدادهم قرونا ثمانية. هذه الحكاية قسمتها الكاتبة إلى ثلاثة أقسام: غرناطة أولها ومريمة أوسطها والرحيل آخرها، بنية حدثية تنفتح بحدث هو بين الحلم والرؤيا: رؤيا أبي جعفر امرأة تنحدر عارية، صبية بالغة الحسن ميادة القد.. واسعة العينين يزيدهما الحزن اتساعا تمر أمامه ويحرص على سترها ولكنها لا تراه ولا تسمعه ولا تعيه لتواصل طريقها حتى تضمحل وتتلاشى في طريق وحل تخوضه بقدمين حافيتين، وتنغلق الرواية بحلم كذلك، حلم عليّ وقد وضع رأسه على صندوق مريمة جدّته وتمدد على رمال الشاطئ في انتظار دوره في سفينة الرحيل، حلم رأى فيه نفسه يهبط درجا إلى باطن الأرض ويصل إلى كهف تبدو صورته أشبه بروضة عجيبة من رياض الجنة فيها

مجرى ماء وجدرانه منمنمة بالنقوش والزخارف وتكثر فيه العصافير تشدو وتغرد وتزقزق..يكتشف فيه مريمة نائمة على سرير من رخام وجهها مبتسم وعند رأسها عصفور الجنة.. ويوقظه من حلمه صوت سفينة مغادرة ليكتشف أن لاشيء مما رأى وأن مريمة ماتت وأن العصافير لاتسكن القبور وأنه لابد من الرحيل ...ولكن هذا الحلم يدفعه إلى إعادة النظر في قرار الرحيل وإلى مراجعته وتقرير البقاء بعد أن اقتنع أن «الموت في الرحيل وليس في البقاء» (ص501).

ضمن هذين الحدين الحدثيين تقع أحداث تفصيلية كثيرة ، ينتمي جلها إلى ما يمكن أن يسمىّ بالتاريخ المهمش، تاريخ الناس العاديين الذين تغيب ملامحهم في أفعالهم فلا تكون لهوياتهم الفردية مداليل خاصة ، تاريخ اليومي من الأحداث الرتيبة والمتكرّرة ،ولكن هذه الترسيمة السردية التي تدور حول ثنائية التاريخ المهمش/ الشعبي/ التاريخ الرسمي هي المؤوّل السيميائي الذي يرجح لدينا أن التاريخ استحضر في هذه الرواية استعارة تقول بواسطتها الكاتبة ما تريد أن تقول وهو في الحقيقة ما لم يقله التاريخ من حكايا الناس العاديين في حياتهم اليومية العادية، وقد استخرجتها الرواية من فضاء التاريخ الشعبي المهمّش لتقيمه في فضاء الرواية والتخييل بديلا للتاريخ الرسمي، تاريخ الأحداث العظمى، تاريخ الزعماء والملوك والخواص.

تبدو لنا هذه الترسيمة ترسيمة منمذجة وفق الصورة التي توفرها الإيديولوجيا باعتبارها تأويلا مسبقا للفعل الاجتماعي المعبر عن حالات قيمية مسبقة، هذه الإيديولوجيا التي يمكن اختزالها هنا في ثنائية المركز والهامش، وهي ثنائية يمكن عدّها إحدى المؤولات السيميائية التي تنقلنا من التاريخ الحدثي الظاهر بوصفه ماثولا، إلى موضوع يحيل عليه عبر مؤوّل ثان ضمن سلسلة من الإحالات التي يطلق عليها بيرس السيميوزيس. هذا هو الموضوع الذي نراه في هذه الثنائية التي نحتفظ بها مؤوّلا سيميائيا أولا في هذه الرواية التاريخية.

أما من حيث الشخصيات فالمفترض نظريا أن تراوح الرواية التاريخية بين شخصيات تاريخية مرجعية وشخصيات تخييلية ، والملاحظ بكل يسر في ثلاثية غرناطة أن الشخصيات التاريخية المرجعية مهمشة روائيا إلى درجة أن المتلقي لا يكاد يلاحظ حضورها، ومعنى ذلك ألا أثر لها بصفة مباشرة في الحركة السردية، إنها لا تضطلع بوظائف رئيسية أو مباشرة في الحكاية، بل اقتصر حضورها على مواقع

محدودة من النص أولا وكانت وظائفها تابعة لوظائف الشخصيات التخييلية ثانيا، تستدعيها الكاتبة لتشير إلى ما تحدثه من وضعيات مؤثرة في مسار الشخصيات الروائية الحياتي، وهي في الغالب وضعيات كارثية يترتب عليها ألم الشخصيات الروائية ومعاناتها. في المقابل تسند أهم الأعمال في الرواية إلى شخصيات لا تاريخية، شخصيات تخييلية على غرار أبي جعفر أو مريمة أو علي وغيرهم...، وهي إلى ذلك شخصيات بسيطة تنتمي إلى العوامّ، كما أن البطولة في هذه الرواية لم تسند إلا إلى شخصيات لا تاريخية تخييلية بينما لم ترتق أية شخصية تاريخية إلى مستوى البطولة الروائية، لم يكن لفارديناند وإيزابيلا الملكين القشتاليين ولا لأبي محمد الصغير آخر ملوك بني الأحمر من دور في الرواية إلا من خلال الأثر الذي تركته أعمالهم في حياة الشخصيات الأخرى، الرئيسية روائيا، وقد كان هذا الاختيار مصرحا به من رضوى عاشور واختيارا واعيا وبتصميم منها، هو الاختيار الإيديولجي الذي يوجه مقاصد الخطاب ويفرض على المتلقي وجهة الفهم والتأويل، اختيار عبرت عنه في الطبعة الأولى من الجزء الأول من الثلاثية عندما قالت «لا تتناول الرواية حياة الملوك والساسة بل الحياة اليومية للبشر العاديين الذين كتب عليهم أن يعيشوا زمن السقوط ذلك ويمزج النص بين ما شهده تاريخ تلك المرحلة... وتفاصيل حياة أسرة عربية من غرناطة»(14)، وهكذا تمثل بعض عتبات هذه الرواية هي الأخرى مؤوِّلا يصرف الإدراك إلى ما يحيل عليه هذا الماثول، وهو تاريخ غرناطة في القرن السادس عشر، من دلالات استعارية. وبهذا أيضا هيمنت على شخصيات الرواية نماذج تمثيلية تنتمي إلى عامة الناس ممن يمكن أن تكون أسماؤهم وأوصافهم كما جاءت في النص أو غيرها، وكأن الكاتبة تحدّد مرة أخرى وبصفة مسبقة الثنائية الإيديولوجية الهامش/ المركز مسارا تدليليا أو «سيميوزيسا» يدفع المتلقي دفعا نحو تأويل استعارة التاريخ بواسطة تلك الثنائية مؤوّلا سيميائيا أساسيا من مؤوّلاتها، إذ كيف يمكن لقارئ أن يتحكم في عالم يعج بالكائنات المتناقضة وبالأشياء المتنوعة وبالأحداث والوقائع المتباينة، كيف يمكنه أن يمسك بالوحدة داخل هذا التعدد الكبير والواسع الذي جمعته إليها برامج سردية مركبة ومطولة ومعقدة امتدت زمانيا على أزيد من قرن وحكائيا على امتداد حياة أربعة أجيال من أسرة واحدة؟ كيف يمكنه التحكم في فعل القراءة وفعل التأويل حتى ينتهي إلى القبض على المعنى؟ وهل المعنى واحد أم

هو مجرد احتمال يساهم النسق الثقافي والإيديولوجي الذي يتحكم في مرجعيتي كل من الباث/ المؤلف والمتلقّي/ القارئ ويوجهه في إدراكه ومن ثمة في اختياره؟

إننا إذا سلمنا بأن كل عالم دلالي،أيا كانت أدوات تحققه، يُبنى انطلاقا من وحدات مضمونية صغرى قابلة لكل أنواع الانتشار، فإن هذه الوحدات، بحكم طبيعتها القائمة على تعددية الإمكانات وتنوع السياقات، وبحكم طريقة اشتغالها وتحققاتها المتنوعة في الانتشارالتوزيعي والانتشار الاستبدالي، تجنح، بمجرد تسربها داخل جزء من أجزاء الخطاب، إلى نسج علاقات مع وحدات أخرى من نفس الطبيعة، ومعنى ذلك أن هذه الوحدات المضمونية المتمثلة سرديا في الأحداث وفي الشخصيات وفي الشكل السردي / الخطابي قد نسجت علاقات في ما بينها انطلاقا من هذه الثنائية الأولى التي كشف لنا عنها التحليل ، ثنائية المركز والهامش.

من جهة الشكل السردي أو النظام الخطابي قامت ثلاثية غرناطة في بنائها الخطابي العام على نظام الأجزاء والفصول، فهي ثلاثة أجزاء: غرناطة في ستة وعشرين فصلا، ومريمة في ثلاثة وعشرين فصلا والرحيل في خمسة عشر فصلا، فهي في مجموعها أربعة وستون فصلا يتولى الرواية في جميعها راو خارجي لا يشارك في الأحداث ولكنه رغم ذلك راو عليم بكل التفاصيل الحسية والنفسية والرمزية ما ظهر منها وما بطن. ولم يعمد الخطاب السردي إلى شيء من التنويع في الرواية إلا في مواقع قليلة ومحدودة لم يبلغ فيها الأمر مستوى تعدد الأصوات، أو مستوى يغير النظام العام القائم على الراوي الخارجي العليم الذي يروي الأحداث رواية زمنية خطية في الغالب، مواقع استحضر فيها الراوي الأساسي بعض شهادات الغير أو آراءهم فيما يخبر به من وقائع أو في من يتحدث عنهم من الشخصيات مثلما فعل عندما استحضر شهادات أربع فرق حول اختفاء موسى بن أبي الغسان عقب اجتماع الحمراء الذي تقررت فيه المعاهدة مع القشتالين والتي تم بمقتضاها تسليمهم مفاتيح غرناطة، وهي شهادات تثبت صفة العليم لهذا الراوي القادر على أن يكون موجودا في أكثر من موقع في وقت واحد وعلى أن يعرف معرفة معاينة ما يدور في كل الأفضية الروائية، وعلى ألسنة الناس المتباعدين مكانيا، وكانت هذه المعرفة ضرورية حتى يكون الإخبار وتكون الرواية. أما الوقائع التي أخبر بها هذا الراوي فهي كما سبقت الإشارة من صنف «التاريخ

الصغير «تاريخ الحياة اليومية لأناس عاديين ينتمون إلى العامة الأندلسية في ذلك القرن المضطرب والهائل من تاريخها، أحداث العمل اليومي لأبي جعفر، حافظ الذاكرة وهو يشتغل في نسخ المخطوطات وحفظها، وأحداث حياة مريمة وهي تحتال حتى تحفظ عائلتها وهويتها من الضياع والمسخ، وأحداث حياة علي وهو يقاوم الترحيل من الأندلس، وحيوات شخصيات أخرى تمثل نماذج لتلك المجموعة البشرية -الحضارية في مقاومتها اليومية الدؤوبة لعوامل المسخ الحضاري الذي سلط عليها منذ أن آثر «صناع التاريخ» من القادة والملوك السلامة لأشخاصهم متخلين عن دورهم الأساسي في حماية أوطانهم وشعوبهم. «ثلاثية غرناطة» إذن تجمع بين تاريخين: تاريخ كبير رسمي أدى إلى مصير محتوم من الهزيمة والترحيل والفقد الحضاري، وهو تاريخ همّشته الرواية، وتاريخ «صغير شعبي» تاريخ حياة يومية مقاومة استدعته الرواية من الهامش ووضعته في المركز ليكون هو الباني الحقيقي للرواية: «رواية تربط بين المصير التاريخي المحتوم ومنمنمات الحياة اليومية في مفصل زمني شهد سقوط مفردات عالم كامل وتشكل نقيضه الفادح»[15] على حد شهادة صاحبتها في عتبة من عتبات هذه الرواية. شهادة لا ترسم لنا حدود الإدراك التأويلي لهذه المسار التدلالي فحسب بل إنها تمثل تشكيليا أيضا جمالية هذه الرواية عندما مثلتها برسم في هيئة صورة منمنمة، تجمع بين خط مركزي يمثله التاريخ الرسمي، وهو خط «ذهني» صوري لا يحضر في الرواية بصفة واضحة ولا فعّالة في مجرى الرواية، وتاريخ لوقائع يومية بسيطة ومتكررة ما كانت، ببساطتها، لتجلب اهتمام المؤرخين فهمّشوها، إلا أن الكاتبة جعلتها الماثول التاريخي الذي استعارته واستعارت له صورة منمنمات لتقول به رسالة أخرى موزعة على فضاء هذا النسيج الروائي كما توزع المنمنمات الدقيقة على صفحة النسيج المسرود، هي ذلك الكم الهائل من الوقائع والأحداث الصغيرة التي استغرقتها حيوات أسرة أندلسية بأجيالها الأربعة وحيوات كل الذين مرت بهم في مسارها اليومي وفي تنقلاتها بين الأفضية بحثا عن أمن مفقود وهروبا بهوية مهددة بالمسخ وبذاكرة يلاحقها المسح، وقد جاء في آخر مريمة والرحيل عتبة أخرى تحاول بها صانعة الكون السردي تحديد جذع دلالي مشترك يشدّ هذه الوحدات ويدرجها ضمن المنظور المتوقع في الاستراتيجية الأولى، استراتيجية التسنين الايديولوجي مادة تغذي شكل التحقق هذا. تقول رضوى: «بمريمة والرحيل تكتمل ثلاثية غرناطة،

نسيج ممتد تضفر فيه الكتابة التاريخية التاريخ المتداول بالتاريخ المهمّش بإنشائها الروائي لتخلق عالما أليفا يعقد صلة بالماضي والحاضر معا» («مريمة والرحيل» الصفحة الثالثة من الغلاف في الطبعة الأولى) إننا إزاء كون يبنى وفق استراتيجية التضفير، تضفير مسارين أحدهما مستعار منه هو الماضي والثاني مستعار له هو الحاضر، إنه اعتراف بأن التاريخ يستحضر هنا استعارة تشكلت في برامج سردية ووفق سيرورات تدلالية، وليست الغاية من تحديد دلالات هذه الاستعارة أن نفتش في ذات الكاتبة عما يمكن أن تكون قصدت إليه بل أن نبحث في ما هو قائم داخل النص نفسه بعتباته ومتنه عن المؤولات السيميائية التي تجعل للنص دلالات أخرى أبعد من الماثول وتجعله بهذه الصفة مفتوحا على إمكانيات قرائية تجعل بدورها القراءة منتجة.

إن التاريخ في هذه الرواية استعارة يحضر بصفته مسارا عاما تتضافر فيه جملة من المسارات الفرعية، أو هو إن شئنا ركح تدور على خشبته أطوار ملحمة هي «الملحمة الموريسكية» في مواجهتها اليومية لمحاكم التفتيش وفي نضالها الدموي في وجه قرارات الترحيل الجماعي ومن أجل البقاء، أو هو نسيج كبير مسرود من منمنات دقيقة صغيرة لا تكاد ترى تتضافر بدورها وتتوزع لتخرج في نهاية المطاف منمنة كبيرة تتشكل خطابيا في هيئة نص مسرود هو الآخر تتضافر فيه وقائع الحياة اليومية وفواعلها من شخصيات سقطت من كتب التاريخ الرسمي فالتقفتها الكاتبة لتجعل منها صانعة التاريخ الفعلي المسرود في هذه الرواية، كما تتضافر فيه أزمنة وأمكنة ورواة ومحدّثون،هو مسار يتضافر فيه المركز والهامش، الأحداث السياسية الكبرى، وقد همشتها الكاتبة روائيا فلم تستدعها إلا لماما، وفواعلها من الزعماء والملوك والقادة ممن لم يكن لهم في هذا التاريخ المستعار له إلا وجود إشاري محدود وهامشي، وهذا المسار يبدو من خلال الرواية كارثي النهايات في الغالب، كارثية تقع آثارها على أشخاص لا يد لهم فيها. أما الزمان الروائي الفعلي فهو زمن الأحداث اليومية البسيطة المتكررة والرتيبة التي يهملها عادة التاريخ الرسمي ومؤرخو البلاطات، التقطته الكاتبة مرة أخرى في هذه الرواية من خلال كتابة تاريخ أسرة من عوام الأندلس، هذا التاريخ يرسم مسار المقاومة اليومية الدؤوبة التي تنشد حفظ الوجود وبقاء الذات الحضارية واستمرار الذاكرة، وقد قامت هذه الاستعارة بعملية تحويل أو قلب جذري انتقل بفعله التاريخ/ المركز إلى الهامش واستدعى الهامش إلى المركز.

التاريخ هنا استعارة توجه رمزيتها ثنائية ثانية، ثنائية المقاومة والهزيمة، هي مقاومة الناس العاديين يدافعون عن وجودهم ويعانون الأمرين حتى يحفظوا هويتهم ويحافظوا على ذاكرتهم ، هي مقاومة أبي جعفر وهو يجمع المخطوطات وينسخها ويستنسخها ويلح على صبيانه حتى يستأنفوا عمله ويكونوا له أوفياء، ويعمل على حفظها ولو اقتضى ذلك أن يضحي بأطايب الحياة وأن يعيش شظفها وحتى أن يموت جوعا، مقاومة أم جعفر وهي تخفي الكتب العربية وتعلم أبناءها وأحفادها لسانها وكيف يحفظونه، أو وهي تصرّ على الاحتفال بالمناسبات الإسلامية وتطبخ الأكلات الأندلسية وتنجز تقاليد أهل الأندلس رغم الحضر والعواقب الشديدة وتحافظ على ما يحفظ لأبنائها هويتهم،... وغير ذلك من الأعمال البسيطة اليومية التي لاتلفت اهتمام كتبة التاريخ الرسمي: «كانت الحياة رغم هموم تدبير شأنها اليومي في ظل مهانة الاحتلال ميسورة في بيت أبي جعفر المفتوح والعامر بأنفاس ساكنيه وأم جعفر، عماد الدار، ترفع سقفها العالي وتنشر في أرجائها رائحة الخبز الذي تسويه والخزامى التي تجفف زهرها والزيت الذي تعتصره من زيتونات عين الدمع وضحكتها الحرة العالية وهي ترى الأولاد، رغم كل شيء هانئين»[16] هي المقاومة التي تدفع أم جعفر إلى رفض «القوانين الجائرة» التي يفرضها عليهم حكم الاحتلال، رفضا يجعلها تتساءل مستنكرة: «ما الذي يضير إنسانا لو أن إنسانا سواه امتنع عن أكل الخنزير أوخضب يديه بالحنّاء أو عقد قران ابنته خارج الكنيسة وليس داخلها؟! وما الذي يسوء حاكما لو أن بعض رعيته اقتنى كتبا مكتوبة بلغة العرب وليس بلغة الأعاجم؟! وما الذي يغضبه حين تلبس إمرأة مثلها ثوبا مقطوعا على طريقة العرب وليس على طريقة القشتاليين أو تضع غصنا أخضر على قبر زوجها الراحل؟!»[17] تكشف تساؤلات أم جعفر عقلية استوعبت الاختلاف وصارت تعتبره أمرا مقبولا وعاديّا لا يبرر بالمرّة قهر المختلف وإيقاع شتى أصناف العقوبة به وحرمانه من حقّه في أن يكون مختلفا، ولأنّ أم جعفر، بما تمثله من رمزية دالة على العقلية الحضارية الأندلسية التي عايشت الاختلاف وقبلته حتى صار ظاهرة أليفة لديها، لم تقدر على استيعاب هذا السلوك من هؤلاء الحكام الجدد الذين لم يكتفوا بالاستيلاء على وطنها بل أمعنوا في شطب كل أثر لهويته التي هي هويتها، فإنها وجدت تعليلا لذلك في «جنون» الملكة القشتالية «خوانا لا لوكا» أو «خوانا المعتوهة»، وهذه بلوى أخرى

«يعاقب الله الملوك الظالمين بموت أبنائهم وفساد عقولهم ولكنهم يحكموننا فنجني ثمار جنونهم؟!»[18] ومن ثمة استنتجت أن تلك القوانين الجائرة المختلة لا يمكن أن تصدر إلا «عن عقل مختل». وبعد وفاة أم جعفر واصلت مريمة النهج ذاته وصارت رمز المقاومة عند مسلمي غرناطة، كانت قادرة دائما على أن تجد حلولا لعائلتها ولجيرانها وحتى لمن لا تعرفهم تنقذهم مما ينتظرهم من غضب السلطة القشتالية، كانت مضطرة إلى أن تربي أبناءها «في البيت يتحدثون العربية ويعيشون يومهم كما عاش آباؤهم وأجدادهم وفي الشارع والمدرسة يتحدثون القشتالية» وتحذرهم «من يتحدث القشتالية في الدار أو يفعل ما يفعله القشتاليون يسخط قردا»[19]. لم تحل كل المآسي التي جرعها الحكام القشتاليون لأهل الأندلس دونهم والتفاعل مع المختلفين عنه ممن عايشهم وجاورهم وشاركوه كل شيء على امتداد حياة أجيال، لم تدفعهم إلى معاداة من كان لهم صديقا من نصارى الأندلس حتى عندما أصبح حكامها من النصارى يمعنون تقطيعا في لحم الأندلسي العربي المسلم، فها هو نعيم يثني على القس الذي كان يستخدمه مقدّرا ما اقترحه عليه من رحلة إلى العالم الجديد حتى ينقذه من المعاناة اليومية، يقول عنه نعيم: «إن القسّ رجل طيب سهل المعشر لا يهينه أبدا ولا يسيء إليه، بل على العكس من ذلك يلاحظ تكدّره لسماع أخبار ديوان التحقيق جورها على العرب وغير العرب»[20]. وها علي يحتفظ إلى آخر لحظات الرواية بما أودعه بما بقي له من تذكارات صديقيه روبرتو وأنطونيو[21].

إن هذه الوقائع اليومية وقائع الحياة في بساطتها هي، من منظور المؤلفة والراوي، التاريخ الحقيقي الجدير بالتسجيل والجدير بأن يحمل من الهامش إلى المركز هو تاريخ أبي جعفر وأم جعفر زوجته ومريمةوحسن وعلي وسعد وسليمة وغيرهم من أفراد هذه العائلة الأندلسية ممن انتهى المسار بمن بقي منها على قيد الحياة إلى أن «صروا زادهم وأوراقهم ومفاتيح بيوتهم وحملوها كما حملوا العيال» ممن «لم يودّعوا الزيتون ولا اقتربوا من الحقول»[22] حتى لا يذهبنّ في ظن أحد أنهم استسلموا وسلموا بالهزيمة، لأنهم كانوا مصرّين على المقاومة والتحدّي إلى آخر لحظة وكان آخر سبيل للتحدي أن يتحدّوا خوفهم واضطرارهم إلى الرحيل بأن حملوا الوطن في قلوبهم مثلما حملوا مفاتيحها في جيوبهم حتى «إن ابتعدت الأبواب والأقفال تغيرت»[23] لأنهم ينوون العودة ومافتئوا يصرّون عليها، وبأن عقدوا على غير استعداد حلقة لرقصة جسدت كل معاني التحدي وكل قوته.

هؤلاء هم من أهملهم التاريخ الرسمي، إن التاريخ يحتاج إلى إعادة كتابة تخرق ثنائية المركز والهامش لتعيد إلى المركز ما ظل في الهامش لأنه هو التاريخ الأجدر بالاحتفاء، ولأن شخوصه وفواعله هم صناع التاريخ الحقيقي الأبقى، وقد احتفت الكاتبة به وبهم روائيا أيما احتفاء، ولترجئ إلى الهامش ما ظل طويلا في المركز لأنه تاريخ الاستسلام والعار والتواطؤ وبيع الأوطان بالكراسي أو بحفنة من الدنانير الذهبية يضعها الساسة في جيوبهم فيلحقهم عار التاريخ كما فعل آخر ملوك بني الأحمر. ولقد همشت رضوى، سرديا وفنيا، هذا التاريخ فلم تستحضره إلا لتضيء به الوجه الآخر المتجاهَل والمهمش رغم أنه هو المصدر الحقيقي للنور.

إن التاريخ هنا استعارة قرائنها في النص وفي عتباته كثيرة تجعل منه بنية إيديولوجية محددة مسبقا تؤثثها ثنائيات المركز والهامش والمقاومة والهزيمة والماضي والحاضر والهناك والهنا. تنتسب الأحداث والشخوص إلى الماضي على سبيل الحقيقة، ماض ينتمي إلى زمن انقضى تفصله عن لحظة الراهن قرون، ولكن هل انقضت معه رمزيته وكل دلالاته أم هو مازال قادرا على إدهاشنا وتعليمنا لأنه يعجّ بالمعنى ويكتظ بالأصوات؟ يبدو أنه هكذا فعلا ولهذا استعادته الكاتبة رمزيا وبواسطة الاستعارة ليكون مستعارا منه لمستعار هو هذا الحاضر الذي يلحّ في دعوتنا إلى أن نقرأ الماضي بعقولنا وإلى أن نتفهّم ما يقول، إلى أن نستدعيه إلينا فنجعله منتميا إلينا بدل أن يدعونا إليه ويحبسنا في حدوده وداخل قضبانه فنكون كائنات ماضوية تراثية لا جدارة لها بالحياة. إنه الماضي الذي يريد أن يعلمنا حتى لا نعاود ارتكاب الأخطاء نفسها ولا تقع علينا المآسي التي عاناها أجدادنا. إن رضوى عاشور لم تتخذ من تاريخ الأندلس ومن حياة عائلة أندلسية بأجيالها الأربعة استعارة لتقول لنا هكذا أضعنا الأندلس وهكذا قاوم أجدادنا الأندلسيون التهجير والمسخ الحضاري وهكذا كانت نهاية تلك الملحمة مأسوية، إنها ما قالت لنا هذا فحسب، بل إن قرائن عديدة قائمة صلب النص وأخرى في سياقاته الذاتية والموضوعية مثلت مؤوّلات سيميائية تجعلنا نقرأ في تلك الاستعارة دلالات أخرى وثيقة الصلة بالحاضر، بالآن وبالهنا، حيث لا فواصل سوى الوهم، لا فواصل بين الشاطئ «هنا»، في المكان المستعار منه، شاطئ الشمال، حيث يتمدد عليٌّ في اللحظة الأخيرة قبل الرحيل، والشاطئ «هناك» حيث «تشرد عيناه في المدى... البحر واسع... ولكن سواحله

تتصل الأمـواج فيه هنا وناحيـة القدس هنـاك لا حـاجـز، لا حـدود، لا قيود»[24] «هنا» -غرناطة أو الأندلس الجنة الضائعة وهـي تبتعد متلاشية أمـام أنـظـار قافلة الراحلين الأخـيـرة... وهـنـاك - القدس، جنة أخرى مهدّدة بالضياع، حيث تتشكل دورة أخـرى مماثلة مـن دورات التاريخ يتهدّد القدسَ جراءهـا مصيرُ غرناطة، وتتهدّد مأساةُ عائلة أبي جعفر ملايين من العوائل الفلسطينية، إذا لم ننصت بالعقل لما لاينفكّ التاريخ يردّده، وإذا لم نستشرف بعين البصيرة قادما لايقل مأسوية عما مضى وإذا لم نـعـرف كيـف نـحـول دونـه والتحقّق، «هنا»-غرناطة عائلة أبي جعفر وهي تتلاشى بالموت أو بالتهجير رغم تلك المقاومة الملحمية التي خاضتها أجيالها الأربعة، و«هناك» - القدس حيث تستأنف عائلةَ أبي جعفر عوائلُ لا يكاد يحصرها عدّ يحمل أهلها المهجرون مفاتيحهم على أمل العودة، وحيث لأم جعفر ولمريمة شبيهات كثر في الإصرار على المبدأ وفي الثبات على ما آمنتا به حـقـا،... ونتصور أن رضوى وهي تهدي ثلاثيتها هذه ابنها تميما، ابن الشاعر الفلسطيني المطـرود مـن وطنه مريد البرغوثي، ما كانت إلا لتستحضر في استعارة حكاية غرناطة حكايةَ القدس لتكون مستعارا له، وما كانت لتُسكِت، وهي تصغي السمع لحكاية أبـي جعفر، صوت حكاية أبي تميم، وما كانت لتشعر بأن مريمة حافظة الذاكرة غريبة عنها أو منفصلةعن كيانها وهـي التي تستعيد بواسطة الكتابة تلك الذاكرة وتحيي بطولات أولئك الناس المنسيين الذين همّشهم التاريخ الرسمي فأحيتهم واحتفت بهم واحتفلت ببطولاتهم حتّى تكون المرجع الأول «للقادمين» الجدد في هـذه الـدورة النضالية الجـديـدة التي افتتحها الفلسطيني وهو يقاوم التهجير والاحتلال.

إن المؤولات السيميائية عديدة في هذه الرواية ، هي شخوص روائية ماكانت تحيل على شخصيات مرجعية كانت أو أخـرى كائنة أو ثالثة قد تكون، وإنما هي شخوص تختزل بملامحها الذهنية والنفسية، وحتى الجسدية في بعض الحـالات، شخصيات جمعا كـانـت وكـائـنـة وسـتكون تعترضك في دروب مدينتك أو قريتك الآن وهنا وفي أزقتها وحوانيتها وأسواقها وحقولها ومصانعها، تلقاها أليفة لديك، وقد ترى في ملامحها بعضا من ملامحك، وهي أمكنة مدنا وقـرى وبيوتا أليفة هي الأخـيـرة ترى فيها ذاكرة وطن وإلف مكان ، وهي عادات وتقاليد ومشاهد وروائح وأصوات تشعرك بـألا فـاصـل يفصلها عـنـك، لا زمـانـا ولا مكانا، تنتمي إليك وتنتمي إليها، وإذ تحدث

القراءة في المتلقي هذه الحالة الشعورية فإنها تؤشّر إلى أنّ عملية التسنين التي عقدتها الكاتبة وفكّها المتلقي قد ألفت بين مقاصد الأول وتأويل الثاني فكان التفاعل وكان الإدراك.

- فاتحة أخيرة:

حلمان أو رؤيتان مثلا فاتحة الرواية وخاتمتها، هما رؤيا أبي جعفر جاءت فاتحة للرواية أو هي حلم أو وهم، ورؤيا أو حلم أحد أحفاده عليّ، رؤيا الجد امرأة جميلة مرت به في لحظة فارقة بين الظلمة والنور، بين الليل والنهار دون أن يتثبت ما إذا كانت حقيقة أو وهما خيّل له، أو رؤيا سطعت أمامه مع تباشير الفجر الأولى، إنه ما أدرك أن تلك التي لم «يكن وصلها إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس» هي نفسها تلك المرأة العارية التي شعر أبو جعفر أمام عريها بأنه بلا كرامة فحاول جهده سترها لعله بسترها يستعيد كرامة مهدورة، وهي نفسها التي تخوض طريقا موحلا بلا نهاية فحاول إخراجها من الوحل حتى غابت في ثنايا الطريق، هي الفردوس المفقود والجنة الضائعة بسب خيانات الساسة وتواطئهم مع الأعداء، هي الكرامة الممرغة في الوحل، المفقودة عندما فقد الوطن أو بيع بمقابل بخس، هي المرأة الأنثى الأم الحبيبة الأرض الوطن، تختزل كل معاني الانتماء، ولم تكن رؤيا أبي جعفر إلا تحذيرا بالضياع وتنبيها إلى أن مسار الانحدار والسقوط قد انطلق ولن يكون له توقف أو نهاية إلا إذا بامتلاك الشروط اللازمة لتغيير هذا المسار. ويبدو أن اتخاذ التاريخ استعارة داخل في استراتيجية خطابية أرادت بها الكاتبة أن تقول قولا فنيا تلك الشروط.

أما حلم الخاتمة حلم علي ،فهو حلم ينزل فيه عليّ طبقات تحت الأرض ليجد نفسه في مكان لم يدرك على وجه الدقة «أكان كهفا أم سردابا أم قصرا مطمورا أم روضة عجيبة؟»[25] يتبين من خلال ماراه فيه أنه شبيه بجنة مدفونة تحت طبقات الأرض، لم يكن علي يعرفها ولم يكتشفها إلا في نومه، الجنة التي رأى فيه الحفيد عليٌّ قبر جدته مريمة، ووجد نمنماتها شبيهة بنمنمات الصندوق الذي كان يحفظ فيه ذاكرته وبالصندوق الذي دفنته مريمة في حديقة بيت البيازين بما فيه من كتب ومخطوطات وذاكرة، جنة انفتحت أمامه فوجد فيها أحب أهله إلى قلبه جدته مريمة حافظة الذاكرة، ووجد فيها كل أنواع الطيور، جنة تائهة مخفية لا تنتظر إلا من يرفع عنها طبقات الأتربة، هي الجنة الأرضية المنسية تحت أتربة وعي معطوب لا يرى من الأشياء إلا ظواهرها الزائفة

والباطلة ويعجز عن إدراك الحقائق التي تحتاج إلى إعمال الفكر والتبصر، ولذلك ظلّت تلك الجنة مطمورة تحت الأرض لايراها المتحركون فوقها، ولم يتبينهاعليٌّ إلا في لحظة إشراق استعاد بعدها وعيه فقرّر في تلك اللحظة نفسها التراجع عما زيّنه له ذلك الوعي الزائف، قرّر التراجع عن عزمه الرحيل محمولا بحركة الجماعة وبخوفها وألم معاناتها وقهرها ، قرر «لابدّ أن يعرف معنى الحكاية وتفاصيلها»، المعرفة قرار، إنها ليست مطلبا مستحيلا ولا هي مطلق بعيد المنال، المعرفة قريبة منه ولا تنتظر منه إلا قرارا، إنها هنا وليست في الأرض الغريبة، قد تكون مطمورة كما صندوق مريمة وما عليه إلا أن يحفر في أرضه ليدركها، وقراره أن يبقى هنا قريبا مما يبحث عنه من حقيقة، حقيقة الأجداد وحقيقة الذات، وما كانت الطيور الكثيرة تعج بها تلك الجنة المطمورة تحت الأرض إلا مساعدا ودافعا، برفرفتها ومن أجنحتها الطليقة استعار أجنحة تحمله إلى الحرية وإلى الحقيقة، بل وإلى الحياة، وهذه كلها موجودة هنا في أرضه «فالموت في الرحيل وليس في البقاء»، أدار ظهره إلى البحر وانتصر على خوفه وركض نحو أرضه، ففيها الحقيقة وفيها العلم وفيها الحرية والانعتاق لا في الأرض الغريبة ، وبحلم علي وقراره ينكشف المقصد وتتضح الرسالة، رسالة ماضي غرناطة إلى حاضر القدس، الحياة والحرية في البقاء هنا وفي التشبث بالأرض والتوغل في أعماقها وليسا في الرحيل طلبا لوهم السلامة ولا في أرض غريبة لا أنس فيها يبدد وحشة النفس.

الهوامش

(1) محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول، العدد 12، سنة 1993م، ص 13.

(2) جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، ترجمة صلاح جواد الكاظم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، 1986م، ص 89.

(3) لوكاتش: مرجع سابق، ص 215 .

(4) سيار الجمل: الفن الروائي التاريخي العربي، البيان، مج 2، العدد 2، سنة 1999م، ص 39.

(5) http: //www. aljazeera .net/ news/ cultureandart /2012/1/20 رضوى عاشور: كل الروايات تاريخية، حوار لموقع الجزيرة.

(6) ر. شارل سندرس بورس: السيميائيات نظرية تأويلية، ترجمة سعيد بنكراد ، على موقعه http:// www.saidbengrad.net/ouv/sca/sca4.htm.

(7) عبدالله البريمي : السيميائيات التأويلية ،الامتلاك الثقافي للذات والعالم والنص، مقال على النات، www.mohamedrabeea.com/books/ book1__1422.doc ، انظر أيضا للكاتب نفسه: السيميائيات التأويلية، امتلاك الموضوع الثقافي، بغداد، دار نيبور، 2014م.

(8) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، 2003م، صص 16-18.

(9) C. S. Peirce، Ecrits sur le signe ; rassemblés ، traduits et commentés par G. Deledalle .Paris، éd. Seuil، 1978، p147

(10) د. سعيد بنكراد: عن التسنين السردي والتسنين الإيديولوجي، مجلة علامات، العدد 2، السنة الأولى، 1994م.

Umberto Eco، Le signe; histoire et analyse d'un concept; Bruxelles، éd. Labor، 1988، P. 133).

P. Ricoeur، Le conflit des interprétations Essais d'herméneutique ; Paris ; Seuil ; 1969.

(11) رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، القاهرة، دار الشروق، ط 3، 2001م، ص 87.

(12) رضوى عاشور : ثلاثية غرناطة، م.س، ص 501.

(13) رضوى عاشور: غرناطة، رويات الهلال، عدد 544، أبريل 1994م، ص 314.

(14) رضوى عاشور: غرناطة، م. س. ص 314، أشير إلى أن هذه العتبات لم ترد في الطبعات الموالية للطبعة الأولى والتي جاءت فيها الثلاثية في منشور واحد، ولا نستطيع الجزم ما إذا كان هذا اختيارا من المؤلفة، قد تكون أرادت به أن تحرر القارئ من كل ما يوجه تأويله الوجهة التي تفرضها مقاصدها هي، أم هو من عمل الناشرين.

(15) رضوى عاشور : مريمة والرحيل، روايات الهلال، عدد 561، سبتمبر، 1995م، ص 3 من الغلاف.

(16) رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، م. س. ص 118.

(17) رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، م. س. ص 130.

(18) المصدر السابق نفسه

(19) المصدر السابق ، ص 157.

(20) رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، م. س. ، ص 162.

(21) المصدر السابق ، ص 486.

(22) المصدر السابق ، ص 499.

(23) المصدر السابق ، ص 486.

(24) رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، م. س. ص 500.

(25) رضوى عاشور : الثلاثية، م. س. ، ص 501.

سيميائية العنوان في رواية «القاهرة الصغيرة» للروائي الجزائري عمارة لخوص

زهيرة بولفوس
(الجزائـــر)

لا يتردد الباحث /القارئ المتتبع لمسار تطور الرواية الجزائرية المعاصرة في الإقرار بتميز بعض التجارب الروائية التي حاولت التملص من أسر التبعية للتجارب الريادية الخاضعة للواقع والمرتبطة به ارتباطا آليا غايتها في ذلك رصد تحولاته ومحاكاتها؛ حيث استطاعت بعض التجارب الجديدة اختراق هذا الطرح إلى تقديم نصوص كسرت رتابة الكتابة الكلاسيكية، وانفتحت على آفاق إبداعية غير مسبوقة، جسدت من خلالها ملامح هوية تتخطى حدود «جزائرية النص» في بعديّه الجغرافي والفني.

ولعل تجربة الكاتب الجزائري «عمارة لخوص»[1] من بين أبرز التجارب الروائية الجديدة التي جسدت هذه التحولات من خلال رواياته الثلاث: «البق والقرصان» (1999م)، «كيف ترضع من الذئبة دون أن تَعُضَك» (2003م)، و«القاهرة الصغيرة» (2010م)، ذلك أن من أهم ما تميزبه هذا الروائي ثقافته ذات المرجعيات المختلفة عن أبناء جيله؛ فقد ساهم هذا التعدد الثقافي في إنتاج نص روائي مغاير للسائد الروائي الجزائري.

يسعى هذا البحث إلى تقديم دراسة تطبيقية تقارب عنوان روايته الأخيرة «القاهرة الصغيرة» سيميائيا للكشف عن أبعاده الدلالية وملامح الاختلاف فيه، وذلك من خلال طرائق التحليل السيميائي التي تشمل البحث في دلالات العتبات أو النصوص الموازية أوالمصاحبات النصية (Paratexte) أي «مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به»[2]، وهنا نشير إلى أن «عتبات النص بيانات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتقنع القراء باقتنائها»[3]؛ أي أنها مرفقات تحيط بالنص لا تقل أهمية عن المتن يستعين بها المتلقي في استنطاق النص وتأويله، ويكون لها - في الغالب - الدور الحاسم في توجيه القراءة والتأثير على صاحبها؛ فلا يمكننا معرفة النص وتسميته إلا بمناصه - كما يقول (جيرار جينيت[4] Gérard Genette) ؛ فالعتبات هي التي تمنح النص هويته وتجسد ملامح اختلافه عن غيره من النصوص، ونظرا لكل ذلك فقد احتلت دراستها والاشتغال عليها موقعا مميزا في نقدنا الحديث، والسيميائي منه تحديدا.

تشكِّل رواية «القاهرة الصغيرة» المختلف الإبداعي بامتياز ؛ إذ يلاحظ القارئ المتتبع لإخراجها النصي، ولهيكلة عتباتها، سريان روح الكاتب في كل تفاصيلها، كما يلامس بصماته في مختلف جزئياتها؛ التي تبرز عنايته الكبيرة بعتبات الرواية المتعددة المشحونة دلاليا من جهة، وحرصه الشديد على معرفة صداها لدى المتلقي من جهة ثانية؛ إذ يكاد يكون العمل الروائي الوحيد- في الجزائر على الأقل - الذي مدَّ فيه الكاتب جسورا للتواصل مع القارئ عبر سلسلة من الأسئلة، طرحها عليه في نهاية الرواية، تاركا له كرم قراءتها والرد عليها وإرسال رده إليه عبر بريده الإلكتروني.

اشتملت «القاهرة الصغيرة» على عدد من النصوص الموازية في مقدمتها العنوان، الذي يتجلى فيه نزوع «عمارة لخوص» صوب التجريب في الرواية الجزائرية وفتح آفاقها الإبداعية على العالم ، ولعل هذا ما ستؤكده المقاربة التحليلية لهذه العتبة النصية.

1 - مداخل نظرية إلى عتبة العنوان:

يعد العنوان أحد أهم مصاحبات النص، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي فهو حارسه، وهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أوالتراجع عن ذلك، فمن خلاله ينبجس العشق وتقع لذة القراءة أو يستبد الجفاء

على مشهدية العلاقة بين النص وقارئه، فهو «الذي يتيح (أولا) الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه، لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها»[5]، ولهذا لا يكتفي العنوان بتعريف النص وتسميته وتحديد تخومه، بل يسعى أيضا إلى اقتناص قارئ له، ليدق من ثمَّ نواقيس القراءة فتشرع عوالم النص بالتكشف والتقوض في فعل القراءة[6].

أدرك (ليو هوك Léo-H-Hoek) الأهمية التي يحظى بها العنوان ضمن نسيج النص الإبداعي ولهذا أعطاه الأولوية المطلقة ضمن سلسلة الخطوات الإجرائية المتبعة في تحليل هذا النص دون بقية العناصر الأخرى[7]؛ حيث عرفه بقوله إنه « مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف»[8]، فهو لذلك يحقق أكثر من وظيفة وغاية، إذ يلخص محتوى النص ويوضحه كما يدل عليه كسلعة معروضة أمام القارئ يتم تعيينها بعلامة ليست منها، جعلت خصيصا لتمييزها وجذب الأنظار إليها[9].

وفي هذا السياق لابد أن نؤكد أن للعنوان في النص الإبداعي جملة من الدلالات والوظائف الأخرى؛ إذ يتجلى فيه واحد من مظاهر الظهور والإفشاء والإعلان الذي يختلف عن الإخفاء كما يحمل أيضا دلالة التعريض التي تناسب وضعا من الأوضاع التي لا يستطيع فيها المؤلف التصريح والبوح بكل ما يضطرم في أعماقه، فيجد فيه متنفسا يقدم من خلاله مقاصده. إضافة إلى كل ذلك يؤدي العنوان مفهوم الأثر والوسم[10]؛ فهو علامة وإعلان يضعهما المؤلف من أجل تعليم كتابه ووسمه بسمة أوسمات تدل على جنسه وتحدد موضوعه ووجهته، وهذا يعني أن ثمة علاقة وطيدة بين العنوان من جهة وكيانين آخرين مرتبطين به ابتداء هما: المؤلف والمتن، بالإضافة إلى كيان ثالث سيدخل دائرته بعد الاكتمال والاستواء هو القارئ[11].

تكشف علاقة العنوان بالمؤلف والنص عن تنازع جملة من المشاعر تجمع بين التآزر والتعاون والمساندة من جهة، والتسلط والهيمنة من جهة ثانية ؛ حيث تتجلى من خلالها الصلة العميقة بين اللغوي المتعدد (النص) والنفسي (المؤلف) واللغوي الموصوف بالافتقار (العنوان)، لأن ثمة اتفاقا مسبقا بين المؤلف والنص يقضي بفرض سلطتهما عليه، يتضح ذلك عبر فعل اختياره وتسميته[12].

ولعل هذا ما أشار إليه «جيرار جينيت» في سياق حديثه عن تابعية النصوص الموازية جميعها للنص الأصل بقوله: «النص الموازي بشتى أصنافه، يكون على نحو أساسي عنصرا تابعا، إضافيا وخطابا مكرسا لخدمة شيء آخر، لهذا الشيء الذي يشرع حقه في الوجود، أي النص. ومهما كانت الحجج جمالية أو إيديولوجية (عنوان أخاذ، مقدمة - بيان)، وكذلك العبثيات والإبدالات المتناقضة ظاهريا تلك التي يقحمها المؤلف في النص الموازي. فالموازي يكون على الدوام خاضعا لـ«نصه»، وهذه الوظيفة تحدد أساسيات مظاهره ووجوده»(13).

وهنا لا بد أن نشير إلى أن هذه التبعية تحتاج إلى توضيح ، ذلك أن الراسخ لدى الجميع أن النصوص الموازية ليست هي الأساس أو أنها البديل الفعلي للنص ، لكنها في الوقت ذاته ليست تابعة أومكملة فهي التي تهب النص إشارة المرور إلى العام، فيما تهبه هويته واختلافه في الآن ذاته، فلايمكن أن نتخيل ، في عصرنا هذا تحديدا بما أتاحته الطباعة من إمكانات لامحدودة، نصا بدون عنوان أوبيانات نشر أوعلامة انتماء إلى المؤلف وغيرها من النصوص الموازية.

ولعل هذا ما أوضحه الباحث «مصطفى سلوي» في سياق تحديده للعنوان بأنه « كلمة أو جملة أو حرف أو بضعة حروف متفرقة؛ فهو من هذه الجهة اللفظية يعكس افتقارا لغويا شديدا، ولهذا قلنا إنه دائما في حاجة إلى من يغني افتقاره ويشد أزره؛ والغني [هكذا والأصح: المُغْنِي] هنا هو النص»(14).

ومن هذا الجانب تحديدا يتدخل المتلقي/ القارئ المهتم بهذا المنجز الإبداعي، ليحول - عن طريق قراءة المتن- هذا الفقر الذي يعيشه العنوان إلى غنى دلالي؛ فهو لذلك مطالب بملء الفراغات التي يُصرُّ العنوان أن يطل بها دائما على قرائه، خاصة في الأعمال الروائية المعاصرة، التي بات يجمع فيها بين الشاعرية والقدرة الفائقة على ممارسة الإيهام والتضليل بأساليب شتى ، الأمر الذي ساهم في تشكيل أفق رؤيا وانتظار للقارئ والقراءة.

في ضوء هذه المداخل النظرية نأتي لنقارب سيميائية العنونة (Titrologie) في نص «القاهرة الصغيرة»، ونكشف عن أبعادها الدلالية.

2 - العنوان الرئيس:

يقف الباحث/ القارئ المتأمل في عنوان الرواية - القاهرة الصغيرة - على جملة من الملاحظات يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

1 - اللافت للانتباه بداية أن الكاتب قد اشتغل على النبر البصري، كما مارس لعبة التدرج اللوني من خلال تلوينه للعنوان باللون الأحمر، وقد تعمد المزج بين مستويين مختلفين من هذا اللون؛ حيث لوَّن الكلمة الأولى «القاهرة» باللون الأحمر القاني، في حين جاءت الكلمة الثانية فاتحة اللون.

يعد اللون الأحمر من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة ؛ «فهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة وهو من أطول الموجات الضوئية»[16].

إن القارئ المتأمل في لون العنوان لَيلامس وجود صراع جدلي يكشف عن دلالتين مختلفتين حد الضدية والتناقض؛ فالكلمة الأولى جاءت قاتمة لأنها مشحونة بحمولة زائدة من اللون تمنح إحساسا بالريبة والخوف ناتجاً عن حدة اللون الأحمر التي تتدرج به نحو السواد، مما يعطيها دلالات سلبية تحيل علىلون الدم الفاسد، لون الجريمة والثأر، الحرب، الموت... أما الكلمة الثانية فجاءت فاتحة تمنح إحساسا بالدفء والارتياح؛ أي أننا أمام سلسلة من الثنائيات التي تختزل الصراع بين (الانتقام) و(التضحية)، وبين (الحرب) و(الحب)، وبين (الموت) و(الحياة)، وبين (العنف) و(السلام).

2 - يتكون العنوان من كلمتين معرفتين، والتعريف يحصر الدلالة ويحددها، فالقاهرة خارج النص هي المدينة العريقة وعاصمة الدولة الفاطمية، وقد سميت بالقاهرة لأنها تقهر الأعداء ويصعب اختراقها لكن صفة «الصغيرة» التي ارتبطت بها أسقطت عنها تلك المرجعيات التاريخية والجغرافية جميعها لتلبسها دلالات أخرى جديدة مختلفة، فالقاهرة خارج النص رمز للقوة والحصانة والمنعة والقهر، في حين ألبسها «عمارة لخوص» لباس الصغر والمحدودية والضعف، الأمر الذي أعطاها أبعادا جديدة مختلفة.

فالملاحظ أن الروائي قد مارس عملية تشفير تموِّه الحقيقة أمام القارئ؛ وهو مايشد انتباهه إليها ويربكه ويستفز معارفه، ويحفزه على اقتحام حصون الرواية من أجل الفوز بالدلالات الجديدة المخبوءة، والمسكوت عنها.

3 - وردت عبارة «القاهرة الصغيرة» داخل النص بدلالتين مختلفتين أيضا، ارتبطت الدلالة الأولى منهما باسم

محل للاتصالات الهاتفية بـ «حي ماركوني» بروما يقصده المهاجرون، خصوصا المسلمون يديره رجل مصري في الخمسين من عمره، ثخين البدن، عريض الكتفين، قصير القامة، اسمه «حنفي» وقد وردت تسمية المحل بالإنجليزية (littlecairo) أي القاهرة الصغيرة(17).

شكلت «القاهرة الصغيرة»/ المكان بؤرة الحدث ومسرحه في الرواية؛ فهي خلية اتصال وتواصل تتلاقى فيها الشخصيات؛ حيث التقى «عيسى/ كريستيان ميزاري» بـ «صوفيا/ صفية»، ونشأ بينهما الحب والارتياح، وفيها أيضا تمتد جسور التواصل مع الوطن؛ حيث يرتبط العرب بأوطانهم عن طريق الهاتف من جهة ، وعن طريق أخبار قناة الجزيزة في التلفاز المعلق على جدار المحل من جهة ثانية.

أما الدلالة الثانية فقد ارتبطت بعملية «استخباراتية»هدفها القضاء على جماعة إرهابية تتردد على محل «القاهرة الصغيرة»، جنِّد من أجلها «كريستيان ميزاري» أو «عيسى التونسي» خدمة للوطن (إيطاليا) وحماية له، وللانتقام لضحايا العمليات الإرهابية التي نفذت في الغرب، في واشنطن، وفي مدريد وغيرهما من المدن الغربية ؛ فالقاهرة الصغيرة استنادا إلى هذا الطرح خلية للإرهاب تدبر فيها أبشع العمليات التي تمس استقرار إيطاليا وأمن مواطنيها.

يتبين في الأخير أنها عملية وهمية غرضها تجنيد «كريستيان» للدخول في جهاز المخابرات ؛ وهذا ما يؤكده الكاتب عبر الوثيقة التي سلمها مسؤول المخابرات «جودا» إلى «كريستيان»؛ والتي جاء فيها قوله: «إن عملية القاهرة الصغيرة Littlecairo تدريب جيد. كانت الغاية هي اكتشاف خلية إرهابية وهمية في منطقة ماركوني. لقد أثبت كريستيان مقدرة معتبرة للتأقلم وتحمل مشقات كبيرة كالعيش مع أحد عشر شخصا في شقة صغيرة والعمل في مطعم كغاسل صحون ومساعد طاهي بيتزا، كما أنه أفلح في التحكم في حياته المزدوجة. وبناء على ما ورد أعلاه فالمعني بالأمر نجح في الاختبار كما يمكن اعتبار الفترة الاختبارية تدريبا عمليا على القيام بالمهمات الخطيرة مستقبلا في إيطاليا أو في الخارج»(18).

اشتغل الكاتب على كسر أفق انتظار القارئ، وإحداث صدمة جميلة أفسدت كل توقعاته ؛ إذ يجد نفسه في النهاية شريكا في لعبة سردية مفتعلة أو وهمية.

وعليه يتكشف الصراع الجدلي بين الحقيقة والوهم الذي تحمله صيغة العنوان؛ حيث تسقط الأقنعة وتتكشف الحقائق، وكأننا بالروائي يرفع راية «قف» ويضع نقطة نظام من أجل المراجعة، وإعادة هيكلة حياتنا، وتغيير العديد من القناعات الخاطئة، في مفهومنا للذات وفي علاقتنا بالآخر، وكذلك الكشف عن النظرة الخاطئة التي يحملها الغربيون عن الإسلام والمسلمين، والعرب منهم تحديدا.

وعليه فإن لون العنوان لا يخلو من دلالة التنبيه والخطر ، وقد استطاع الروائي بذكاء كبير صياغة عنوان مضلل وحمال أوجه لا يكتسب معناه الشمولي إلا بعد الخلوص من قراءة الرواية برمتها، وهو ما يضمن للرواية حداثتها وقابليتها لتعدد القراءة ولامحدودية التأويل.

4 – هناك مسألة على جانب كبير من الأهمية ترتبط بصيغة العنوان، ذلك أن الروائي قد أعاد كتابة روايته «القاهرة الصغيرة» باللغة الإيطالية، مانحا إيَّاها عنوانا مغايرا؛ حيث وسمها بـ«طلاق على الطريقة الإسلامية في حي ماركوني».

والملاحظ أن الصيغة الجديدة للعنوان مختلفة تماما في دلالتها وأبعادها عن الصيغة الأولى، تحيل على مشاكل المسلمين في إيطاليا ،والمشاكل الاجتماعية منها تحديدا، ونقصد بذلك معاناة «صوفيا/ صفية» مع زوجها «سعيد/فيليشي»، وقد وردت الصيغة الجديدة للعنوان في الرواية مرات على لسان صفية ،وهي تسخر من واقعها وغرابة حياتها مع سعيد، وكأننا بالروائي يقدم للقارئ نصا جديدا يختلف في طرحه ورؤيته عن النص الأول ، وهو ما يؤكد ما قلناه عن دور العنوان وأهميته في توجيه مسار القراءة.

3 – **العناوين الداخلية**: (Intertitres):

ينطوي تحت العنوان الرئيس عنوانان داخليان يهيكلان مسار الحكي في الرواية؛ حيث يتناوب كل من «عيسى» و«صوفيا» على فعل السرد، ليجد القارئ نفسه أمام قصتين متوازيتين سرعان ما تتقاطعان عند بؤرة سردية واحدة هي «القاهرة الصغيرة».

يكشف تأمل صيغة العنوانين الداخليين في تناوبهما الآلي وعلاقتهما بعنوان الرواية عن ملاحظتين بارزتين نلخصهما في النقطتين الآتيتين:

1 – تخطى فعل التمويه العنوان الرئيس إلى العنوانين الفرعيين ؛ حيث تعامل الكاتب مع الأسماء المستعارة للشخصيتين الرئيستين دون اسميهما

الحقيقيين، الأمر الذي عمق حالة الصراع الجدلي بين الحقيقة والوهم التي كشفت عن بعض دلالاتها صيغة العنوان.

2 - يلاحظ القارئ أن الازدواجية هي السمة المميزة لشخصيات الرواية؛ حيث يقدم وجهين مختلفين لشخصية واحدة؛ فشخصية «عيسى التونسي» تختلف عن شخصية «كريستيان ميزاري»، وكذلك شخصية «صوفيا» تختلف عن شخصية «صفية».

ولعل الجدير بالإشارة إليه في هذا المقام أن هذه الازدواجية ليست حالة مرضية؛ فهي أبعد ما تكون عما يعرف بالانفصام (Schizophrenia)، لأنها عملية مقصودة، صممها الكاتب بهدف الخروج على السائد من جهة و فتح نصه على المتعدد القرائي من جهة ثانية.

فـ «كريستيان ميزاري» شاب صقلي يمتلك مؤهلات عديدة حصرها الكاتب في قوله: «أولا لديه ملامح متوسطية، ثانيا، يتحدث العربية كأنه عربي الأب والأم. ثالثا، ذكي جدا. رابعا، يتمتع بذاكرة قوية»[20]، إضافة إلى أنه خريج كلية اللغات الشرقية، مطلع على عادات المجتمعات العربية لأنه دائم السفر والترحال، خاصة إلى تونس مسقط رأس جده «ليوناردو».

هذا ما جعله قادرا على انتحال شخصية «عيسى التونسي»، الشاب المهاجر إلى إيطاليا بحثا عن عمل يحسن من وضعه الاجتماعي ويضمن له حياة كريمة، وهو ما أكده «كريستيان» بقوله: «صدمني مشهد الشارب الذي صار يحتل مساحة فوق شفتي العلوية. لا أذكر أنني تركت يوما لحيتي وشاربي ينموان كما يحلو لهما، تعودت منذ المراهقة على قمعهما ونفي وجودهما بموسى الحلاقة. أما الآن فأنا أشبه شخصا يكبرني بخمس سنوات على الأقل»[21]، وقد استرسل في إبراز ملامح الشخصية الجديدة وصفاتها في قوله: «بهذه المناسبة أيضا حلقت شعري على الطريقة العسكرية، الأكيد أنني سأوفر بعض المال بعد التقليل من الشامبو والاستغناء كليا عن الجال! كما أنني ارتديت ملابس رثة، سروالا وقميصا من إنتاج صيني، متخليا عن هندامه الأنيق المعتاد. في المحصلة صرت شخصا آخر»[22].

هذه الازدواجية طبعت أيضا شخصية «صفية/ صوفيا»، بل وتعدتها أيضا إلى الشخصيات الثانوية خاصة شخصية «سعيد/فيليشي» زوج صفية.

«صفية» شابة مصرية مثقفة، سميّت بهذا الاسم تأثرا بأم المصريين السيدة

«صفية» زوجة «سعد زغلول»، درست اللغتين الفرنسية والإنجليزية في الجامعة، كان حلمها أن تصبح مصففة شعر مشهورة «كوافيرة»، ولن يتسنى لها ذلك إلا في غير البلاد العربية ، وهو من بين أهم الأسباب التي جعلتها تقبل الزواج من سعيد الذي يعمل طاهيا للبيتزا في إيطاليا.

«صوفيا» هي الوجه الإيطالي لشخصية صفية، الذي استطاعت من خلاله ممارسة هوايتها والانفتاح أكثر على المجتمع الإيطالي، والتحرر أخيرا من سلطة سعيد، وفي الثنائية الضدّية بين صفية/ صوفيا يتجلى أمام القارئ عمق الصراع الجدلي بين الخضوع والطموح.

والملاحظ أيضا أن الازدواجية التي طبعت شخصيات «القاهرة الصغيرة» قد خلقت نوعا من التشويش يربك القارئ فيما يخرجه من رتابة الروايات الكلاسيكية ونمطية شخصياتها؛ حيث استطاع الكاتب إضفاء الحيوية على شخصيات روايته، مما منحها صفتَي النماء والتحول، ومنح عمله الإبداعي صفة الانفتاح على المتعدد القرائي بامتياز.

لعل ما يمكن الركون إليه في الأخير هو الإقرار بأن «القاهرة الصغيرة» نصٌّ روائي حداثي بامتياز وقد تجلى اختلافه عن السائد الروائي العربي - والجزائري تحديدا - من خلال اشتغاله المتميز على عتبة العنوان التي مارست فعل الإغراء على المتلقي لخوض غمار المتن من أجل تلمس أبعاده، كما ساهمت في اختزال رؤيا المبدع التي تعمقت أبعادها عبر فصول الرواية، ولعل هذا ما أضفى على الرواية سمة الانفتاح التي ضمنت لها إمكانية التجدد مع كل قراءة لها؛ فـ «القاهرة الصغيرة» رواية مفتوحة على تعددية القراءة ولامحدودية التأويل.

الهوامش

(1) روائي جزائري مقيم في إيطاليا، من مواليد عام 1970م بالجزائر العاصمة، تخرج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر، واصل دراسته في حقل الأنثروبولوجيا في جامعة روما إلى غاية حصوله على درجة الدكتوراه، يكتب باللغتين العربية والإيطالية.للتوسع ينظر: عمارة لخوص: القاهرة الصغيرة - رواية، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر - بيروت، ط 1، 1431هـ - 2010م، ص 213.

(2) عبدالرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000م، ص21.

(3) يوسف الإدريسي: عتبات النص - بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، منشورات مقاربات ، المغرب، ط 1، 2008م، ص 15.

(4) ينظر : جيرار جينيت : عتبات ، تر عبد الحق بلعابد ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط 1، 2008م، ص 44.

(5) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2007م، ص 6.

(6) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(7) Léo .H.Hoek :La marque du Texte ,monton ,Paris,1981,P :01.

(8) Ibid ,P: 17.

(9) محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1988م، ص 15.

(10) مصطفى سلوي: عتبات النص- المفهوم والواقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول وجدة، المغرب ، ط1، 2003م ، ص 160.

(11) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(12) ينظر: المرجع نفسه، ص ص 165-166.

(13) جيرار جينيت عن، خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، ص 39.

(14) مصطفى سلوي: المرجع السابق، ص 163.

(15) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(16) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1997، ص 201.

(17) ينظر : عمارة لخوص : القهرة الصغيرة، ص 11.

(18) المصدر نفسه، ص 207.

(19) المصدر نفسه، ص 213.

(20) المصدر نفسه ، ص 207.

(21) المصدر نفسه، ص 9.

(22) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

جدلية الحب والكراهية في رواية (رصيف الطهارة) لأميرة محارب (مقاربة سيميوطيقية)

جميل حمداوي

(المغــــرب)

تمهيـد:

تعد روايــة (**رصيـف الطهارة**)[1] للكاتبة السعودية أميرة محارب من أهم الروايات العربية الجديدة التي استطاعت أن تنقر على ثلاث نوتات إيقاعية بشكل متكامل: الذات، والتاريخ، والإرهاب. ويعني هذا أن الكاتبة في هذه الرواية الجديدة ترسم تاريخا لذاتها البيوغرافية، وذلك في ضوء تاريخ نجد عبر ذاكرته الزمنية السحيقة، وامتداداته المادية والمعنوية في الماضي والحاضر والمستقبل. ومن ثم، يحضر التاريخ في هذه الرواية باعتباره مستنسخات تناصية، وشواهد إحالية، ومقتبسات مناصية، لخدمة النص، وتعضيده فنيا وجماليا، وتقويته حجاجيا وإبداعيا. ولكن ما يلاحظ على هذه الرواية أنها تنبني سيميائيا على بنية توليدية عميقة تتمثل في ثنائية الحب والكراهية.لذلك، فقد استعنا في هذه الدراسة الوصفية بسيميائية الفعل والعمل (كريماص، وجوزيف كورتيس، وجماعة أنتروفيرن...) من ناحية، واستخدمنا أيضا سيميائية الأهواء (كريماص-جاك فونتناني) من ناحية أخرى.إذا ، فالسؤال الأساس الذي نروم رصده في هذا الموضوع هو: كيف تبنى

الدلالة السيميائية في هذه الرواية إن تركيبا، وإن خطابا، وإن دلالة، وإن منطقا؟

المستوى الظاهري من الرواية:

ثمة مجموعة من الروايات السعودية التي تناولت تيمة الإرهاب، إما بشكل جزئي وإما بشكل كلي. ومن بين هذه النصوص الروائية، نستحضر: «**الإرهابي 20**» لعبدالله ثابت[2]، ورواية «**الأنثى المفخخة**» لأميرة حبيب المضحي[3]، ورواية: «**يوم التقينا... يوم افترقنا**» لخالد الشيخ[4]، ورواية: «**عرق بلدي**» لمحمد المزيني[5]، وروايتي «**القارورة**»[6] و«**الحمام لا يطير في بريدة**» ليوسف المحيميد[7]، ورواية «**سوق الحميدية**» لسلطان سعد القحطاني، ورواية «**الفردوس اليباب**» لليلى الجهيني[8]، ورواية «نقطة تفتيش» لمحمد الحضيف[9]، ورواية «**جروح الذاكرة**» لخالد التركي[10]، ورواية (**رصيف الطهارة**) لأميرة محارب...

وعليه، إذا أخذنا رواية (**رصيف الطهارة**) لأميرة محارب، فإنها تتحدث عن شخصية نجد في صراعها الذاتي مع نفسها اتصالا وانفصالا، وصراعها مع وسطها الأسري انجذابا ونفورا، وصراعها مع واقعها الذي يعج بالتناقضات الأخلاقية والقيمية ضمن ثنائية المقدس والمدنس، أو ضمن ثنائية القذارة والطهارة...كما تنبني الرواية على بنيات توليدية عميقة تكمن في ثنائية الخضوع والانعتاق، وثنائية الحب والكراهية، وثنائية الإرهاب والتسامح، وثنائية الماضي والحاضر... ومن جهة أخرى، تمزج الكاتبة بين الكتابة النسوية الذاتية والكتابة التاريخية الموضوعية.بمعنى أن هناك نصين متناوبين: نص سردي ذاتي، ونص تاريخي موضوعي.ويعني هذا أن الكاتبة تتأرجح بين الذاتية والموضوعية. وينتج عن هذا التداخل أن هناك تماثلا بين البنية السردية والبنية التاريخية، وترتكز هاتان البنيتان على علاقات التشابه، والتماثل، والمقارنة، والإيحاء، والتضمين، والتناص، والترميز...

هذا، وتتخذ «نجد» في هذه الرواية بعدا مزدوجا، وخاصية رمزية، فقد تدل كناية وإحالة على المكان (السعودية)، وقد تدل على اسم الشخصية المحورية (نجد) التي تلبست باسم المكان ثورة وعشقا وتغييرا. ومن ثم، يمتد زمان الرواية ، تصاعدا وهبوطا وتقاطعا، في تاريخ مستنسخاتها الإحالية الشاهدة على تاريخ نجد الحضاري، والديني، والثقافي، والمادي. لذا، يتقاطع ماضي الرواية وحاضرها ومستقبلها مع أزمنة تاريخية سحيقة دنيوية وأخروية، استدعتها الكاتبة عبر فعل الذاكرة، والاستيحاء التناصي، بغية خلق

حوار تفاعلي هادف مع المرجعين: الذاتي والتاريخي.

البنية السطحية:

تنشطر البنية السطحية سيميائيا إلى مستويين متكاملين: المستوى الخطابي والمستوى التركيبي، بغية الانتقال نحو البنية العميقة، حيث يوجد المستوى الدلالي والمستوى المنطقي.

1 - المستوى الخطابي:

يقوم المستوى الخطابي على دراسة التمظهرات القاموسية والمعجمية من جهة، ودراسة أدوار الفاعل الموضوعاتي من جهة ثانية.

التمظهرات القاموسية أو المعجمية:

من المعروف أن المعجم يتضمن سلسلة من المفردات التي تحمل مجموعة من المعاني الثابتة والمتغيرة، وذلك حسب السياق الثقافي لمجموعة بشرية معينة. ويقوم المعجم على تصنيف الوحدات الدلالية ضمن مجموعة من أبواب المعاني والموضوعات، أو ترتب حسب الطريقة الألفبائية، إن تقديما (أغلب المعاجم والقواميس العربية)، وإن تأخيرا (لسان العرب لابن منظور). ويساعدنا القاموس أو المعجم، بشكل من الأشكال، على تفهم معاني الكلمات، وتحديد الدلالة المعجمية لمصطلح ما، أو مفهوم معين، لغة واصطلاحا.ومن هنا، تنكر المقاربة السيميائية ظاهرة الترادف، وتتفق مع ابن فارس وثعلب على أن المترادفات الأخرى للكلمة هي مجرد ألقاب أو صفات أو أسماء لها دلالات أخرى. وفي هذا السياق، يقول سيبويه: «اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين،واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين... واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو ذهب وانطلق»(11).

وهكذا، تشتق كلمة الإرهاب من الفعل الرباعي المتعدي أرهب. وتشتق كلمة الرهبة والرهب من الفعل الثلاثي رهب (بالكسر). وفي هذا الصدد، يقول ابن منظور في «**لسان العرب**» معرفا الإرهاب: «رهب، بالكسر، يرهب رهبة ورهبا، بالضم، ورهبان بالتحريك، أي خاف. ورهب الشيء رهبا ورهبا ورهبة: خافه... وترهب غيره إذا توعده...الرهبة: الخوف والفزع... وأرهبه ورهبه واسترهبه: أخافه وفزعه... وترهب الرجل إذا صار راهبا يخشى الله. و الترهب التعبد، وقيل: التعبد في صومعته.قال: وأصل الرهبانية من الرهبة، ثم صارت اسما لما فضل عن المقدار وأفرط فيه...والرهبانية منسوبة إلى الرهبنة....وأصلها من الرهبة:

الخوف؛ كانوا يترهبون بالتخلي من أشغال الدنيا، وترك ملاذها، والزهد فيها، والعزلة عن أهلها، وتعهد مشاقها... فنفاها الرسول صلى الله عليه وسلم عن الإسلام، ونهى المسلمين عنها»[12].

وتتولد عن هذا التعريف المعجمي والقاموسي لمفهوم الإرهاب التمظهرات التوليدية الدلالية التالية: الخوف، والفزع، والوعد، والترويع، والرهبانية، والتطرف، والإفراط، والعنف، والعدوان، والمبالغة، وعدم الاعتدال، والخلوة، والانعزال، والانغلاق، والتزاهد، وركوب المشقة في التدين والزيادة فيه...ويعني هذا أن الإرهاب هوى موضوعي قائم على العدوان والتعدي، وإلحاق الضرر بالآخر أو الغير، إما عن طريق ممارسة العنف المادي، كالضرب، والجرح، والقتل، والغصب، والاغتصاب... وإما بممارسة العنف الرمزي، كما يذهب إلى ذلك بيير بورديو (Pierre Bourdieu)، والذي يكون بالوعد، والسب، والشتم، والقذف، والغيبة، والنميمة، والتشويه، والحقد، والحسد...

ولا تتضح صورة الإرهاب بشكل جيد وجلي إلا إذا قابلناها بكلمة التسامح، وتشتق هذه الصورة السيميائية من فعل: «سمح وأسمح إذا جاد وأعطى عن كرم وسخاء؛ وقيل: إنما يقال في السخاء سمح، وأما أسمح فإنما يقال في المتابعة والانقياد؛... وأسمح وسامح: وافقني على المطلوب...والمسامحة: المساهلة. وتسامحوا: تساهلوا... وفي الحديث المشهور: السماح رباح. أي: المساهلة في الأشياء تربح صاحبها.وسمح وتسمح: فعل شيئا فسهل فيه؛... وقولهم: الحنيفية السمحة: ليس فيها ضيق ولاشدة... وأسمحت الدابة بعد استصعاب: لانت وانقادت... والمسامحة: المساهلة في الطعان والضراب والعدو؛.. وقيل التسميح: السير السهل»[13].

ويعني هذا أن صورة التسامح لها عدة تمظهرات معجمية، مثل: الجود، والكرم، والعطاء، والسخاء، والمتابعة، والانقياد، والتساهل، واليسر، والسهولة، والمرونة، والانفتاح، والتعاطف، والتعايش، والفوز في الحياة والآخرة، والاندماج في المجتمع، والتضامن، والتوسط والاعتدال.

وبناء على ما سبق، يتضح لنا أن هوى الإرهاب هوى انفعالي من صنف الأهواء القائمة على الموت والانغلاق، بينما هوى التسامح من صنف أهواء الحياة والانفتاح.

التمظهرات الدلالية:

يتم الرجوع - هنا - إلى النص الروائي لتحديد مختلف الدلالات السياقية

لكلمة هوى الإرهاب؛ لأن الدلالة المعجمية والقاموسية غير كافية لفهم مدلول الإرهاب، فلابد من البحث عن دلالاته الشكلية ضمن حقول دلالية وسياقية داخل النص الروائي المدروس. ويعني هذا الانتقال من البحث المعجمي القاموسي إلى التخطيب النصي. ومن هنا، ترد صورة الإرهاب ضمن سياقات نصية متعددة، لتحيل على مجموعة من الدلالات على النحو التالي:

الاستشهاد: يرتبط الإرهاب - حسب الكاتبة - بالاستشهاد في سبيل الله، بغية نيل رضا الله ، والفوز بالآخرة، ولو أدى ذلك الفعل الشنيع إلى زهق أرواح الأبرياء: «ففي يوم غائم فكريا كنت في غرفتي المعزولة عن محسن وأمامي طفلتي هند.أتصفح الإنترنت الذي يملأ أوقات فراغي، ويجعلني في متابعة يومية لما يحدث في المشهد المحلي، وكالعادة كنت أتجول في أحد المنتديات التي تهتم كثيرا بقضايا الساعة والمسائل الفكرية والأدبية بصفة عامة. وكان الموضوع المطروح عن بن لادن رجل القاعدة الأول. وهل أصاب أم أخطأ في أحداث الحادي عشر من سبتمبر.غلبت الآراء التي صنعت منه بطلا، وتنوعت مشاربها من تاريخ وقرآن وسنة، حتى خيل للبعض أنه المهدي المنتظر في القرن الواحد والعشرين، وأنه الذي أركع الولايات المتحدة الأمريكية على ركبتيها خوفا وهلعا؛ فهو المجاهد الذي زهد في ثراء عائلته ومكانته التجارية، واختار الله وحزب الشهادة في سبيله»(14). ويعني هذا أن كثيرا من الناس يمارسون الإرهاب باسم الشهادة، والتضحية بالنفس والنفيس في سبيل الله.

الخوف والهلع: يقترن الإرهاب بالخوف والهلع. بمعنى أن الإرهاب يولد الخوف والهلع في نفوس الناس، وخاصة الذين يدافعون عن الحق. والآتي، أن الإرهاب عدو الحق والحرية: «رأيت ما يستفزني كثيرا للرد، قررت التسجيل في هذا المنتدى، فقط لأكتب حقيقة ما أشعر به تجاه بن لادن، كما يكتبونه هم بلا خوف.ولا يخشون من أي رقيب أو حسيب على سطورهم، قررت يومها أن أكون نجد، ولا أخاف من أي ردة فعل تجاه ما أؤمن به من أفكار خاصة ومعتقدات، تكونت نتيجة قراءات وصدمات فكرية شاهدتها في الإنترنت، والمجلات والصحف، بل حتى رواية الإرهابي عشرين لعبدالله ثابت قرأتها بتمعن كبير، أضاف لعمري تجارب عدة لم أكن قبل هذا اليوم أستطيعها»(15). وهكذا، يتناقض الإرهاب مع حرية الفكر من جهة، ويتضاد مع عدالة الحق والقانون من جهة أخرى. ومن ثم، فالحرية حياة، والإرهاب موت.

الرعب والدمار والقتل: لا يعرف الإرهاب سوى لغة قاموسية واحدة، وهي لغة الدمار والتخريب، وإثارة الخوف والهلع والرعب، وسفك دماء الأبرياء من المدنيين، سواء أكانوا أطفالا، أم نساء، أم شبابا، أم شيوخا وعجزة: سجلت باسم هند المحمد كعادتي في التيمن باسم هند.بعد أن فعلت عضويتي بسرعة شديدة، وكتبت ما يجول بخاطري بكل أمانة، قلت: «إنني لا أرى في بن لادن سوى أنه جبان عظيم أقحم الأمة الإسلامية بجميع أطرافها في حرب ليست معدة لها، اختبأ في جحره في أفغانستان، وجعلنا نعاني ويلات ما فعل من دمار، ألقى بالرعب في قلوب الأبرياء، وبدل أن ينشر الإسلام، ويجاهد في اتساع رقعته، قرن الإسلام بمفهوم الإرهاب، بل وأصبح الإسلام مرادفا لكلمة الإرهاب، انظروا بصدق فيما فعله بن لادن، وقوموا بالرد على سؤالي التالي: هل حول ابن لادن وتنظيم القاعدة السلفية التي تمجدونها إلى عملية قتل واسعة، تبيح قتل المسلم لأخيه المسلم؟!»(16). ومن هنا، فقد رفضت الكاتبة أن يقرن الإسلام بالإرهاب تحت أي اسم من الأسماء، فالإسلام بريء من الإرهاب براءة الذئب من دم يوسف.

التشدد والتطرف: ينتج عن فعل الإرهاب التشدد في الآراء، والتطرف في الأفكار والمعتقدات، إلى درجة استباحة دم المعارض أو المخالف لآراء ذلك المتطرف: «وخرجت من المنتدى، بعد أن شعرت براحة كبيرة، ارتسمت في أرجاء مكتبي، وبقيت مبتسمة لوقت طويل، بعد أن أطلقت القنبلة التي لابد وأن تقال حسب ما اجتهدت من تفسير لما يحدث حولي في العالم. وحينما عدت بعد ساعات لأستطلع ما جرى بعدي من ردود، وجدتها وقد انهالت علي بنهم شديد، بعضهم أراق دمي ، ورأى فيما كتبت جنوح عن الحق والبصيرة والدين، والآخر دعا لي بالهداية والرجوع إلى جادة طريق الحق. وهناك ردود رأت أنني عبرت عما يجول في خاطرها وكانت تريد أن تقوله لكنها تخشاه، تشنج بعض الردود كان كفيلا لي باستيعاب الضمور الفكري والعقائدي الذي يسببه التشدد الملازم لهم في شتى أروقة الحوار.وبالتالي، يمكنهم من إقصاء الآخر المعارض.لكنني لم أنكر أنني شعرت بزهو عظيم، قلت ما أريد بلا خوف وأججت الماء الراكد الآسن...!».

وعليه، فالإرهاب عدو الفكر؛ لأنه يحارب النقد البناء، ويمقت الحوار الجاد والهادف، ويدعو الآخر - عنوة وعسفا وجبرا - إلى الخضوع والانقياد والاستسلام.

التهديد والسب والشتم: من آليات الإرهاب في مواجهة الآخر التهديد والسب والشتم، أو ما يسمى عند بيير بورديو بالعنف

الرمزي، وقد يبلغ هذا العنف درجة اتهام الآخر المخالف بالتكفير؛ مما يستوجب في حقه القتل: «كان يرد على صندوق رسائلي الكثير من رغبات التواصل الشخصي معي.إلا أنني كنت أتسور بالغموض رغبة في ضخ المزيد من الجاذبية حولي.لم تزعجني رسائل التهديد بالاختراق، وفضح ليبراليتي، وفحش أخلاقي، وسوء تربيتي كما يزعمون، كنت أنقض أكثر في صخب مروع كلما ناوشتني سهام المعارضة ، بيد أن رسالة واحدة جعلتني أتمرجح كثيرا، وأقف مطولا، وأعيد النظر مرات عدة، وأتخذ سبيلا في البحر عجبا..!»[17].

إذاً، يتخذ الإرهاب أسلوب القمع والقهر في مجابهة الآخر، بسبه وشتمه ولومه وتقريعه وتكفيره. ويتنافى هذا كله مع مبادئ الشريعة الإسلامية السمحة.

الجهل والحمق والغباء: يتصف الإرهابي بصفات سلبية شنيعة، كالجهل، والحمق، والغباء، والتشدد الديني: «وكنت أسماء بنت يزيد الأنصارية، كنت أقوم بالإشراف على تجهيز الخطب، ومراجعة الموضوعات قبل طرحها، ومعالجتها لغويا ونحويا وأسلوبيا. كنت أجد في دوزنة خطابات الترحيب بالأعضاء الجدد، أقصد الأدمغة الفارغة التي تنتظر أن تدار وتسكب في كؤوس الإرهاب المبطن والموسوم بتوقيت معين.كنت أخاف عليهم من سياط كبارهم. وأنا أراهم في طور التحول لأيقونات متفجرة وشياطين مفخخين بالطابع العام للتشدد الديني، وأحيانا كنت أود إحراقهم كلهم في نازية هتلر، ومشاهدتهم في آخر عروضهم المسرحية، وهم يحترقون جهلا وحمقا وغباء، لايخدم إلا أسيادا ومنظمات كبرى لا ترى فيهم سوى أنهم آلات خلقت من أجل التمتع بمطاطيتهم، وسهولة انقيادهم، وتحقيقهم لأهدافهم»[18]. وهكذا، يقترن الإرهاب بالجهل والجنون والغباء.في حين، يرتبط التسامح بالوعي، والعلم، والثقافة، والرقي الفكري والحضاري.

الفساد وزيف الحقيقة: يرتبط الإرهاب بتزييف الحقيقة، ونشر الفساد بين الناس والأمم. في حين، يدعو الإسلام إلى تعمير الكون، وتكريم بني آدم: «واكتشفت جوهر اللعبة جيدا بعد وقت يسير من دخولي معتركهم العقائدي، رأيت كيف يصنعون من واقعنا دمارا وفسادا، يدخلون من بوابات البطالة وشح الأمطار والرزق، ويؤججون الظواهر الاجتماعية الشاذة إلى عموميات تفشت في أخلاقيات الناس، حتى يؤمن الفرد تماما بعفن الدنيا الزائلة، ويزهد في الحياة، ويتركها شيئا فشيئا، ثم ينهمرون على رأسه بوصف الجنة الخالدة وحورها العين والأنهار وكل المتاع الإلهي الذي يصعب

على العقل إدراكه، وأن الطريق له قد يكفله حزام متفجرات ناسف بين أبناء جلدتك ودينك، وقد يكون من بينهم شقيقك، لأنه إما رضي بالفساد ولم يسع إلى تغييره، وتعفن قلبه، وإما أن الهدف أسمى وأجل وأعظم»[19].

ومن جهة أخرى، تتمظهر في الرواية مجموعة من المقابلات السياقية التي تتناقض مع الإرهاب، كالحرية، والجاذبية، والاتزان، والتسامح، والاعتدال، والهدوء، والإنسانية، والفضيلة، والتواصل، والصداقة، والمشاركة، والمواطنة الصالحة... «هربت في منتصف الطريق لأنني أدركت متأخرا جدا أنني مهما كذبت في حديثي، مهما تلونت، مهما أردت إشعال النار في مجتمعي لن استطيع أن اتسق معهم في منظومة عظيمة التطويق، بأسها عميق، وشرها مستطير.هربت لأنني قد أرتد يوما عن تكفير نفسي وأبي ومجتمعي، هربت لأنني لا أريد أن أدار، لا أريد أن أتعملق كذبا، لا أريد أن أشارك في عرس الدم. لاأريد أن أدخل جنتهم عن طريق القتل، لا أريد أن أظل شيطانا.كنت فقط أريد أن أكون نجد، ولم أكن كذلك حتى في أقسى تجاربي، وأشدها خطرا، وأكثرها بؤسا، وأحدها فجيعة»[20].

وهكذا، تعلن نجد هروبها من عالم الإرهاب، لتلقي بنفسها في عالم نجد، حيث السلام، والأمان، والراحة، والاستقرار...

الفاعل الموضوعاتي:

يقوم الفاعل الإجرائي (نجد) بمجموعة من الأدوار التيماتيكية والأدوار الانفعالية الاستهوائية. وتتمثل الأدوار التيماتيكية المعجمية في: العشق، والزواج، والعصيان، واللذة، والجمال، والانفتاح، والحب، والانفتاح، والصخب، والحزن، والغضب، والنقمة، والسخط، والتمرد، والثورة على العيب والحرام، والشجاعة، والجرأة، والنقد، والمواجهة، وحوار الآخر المتطرف، والتسلح بالوعي الثقافي، وكراهية الإرهاب، وحب الأسرة والوطن والدين، والرغبة في التحرر، والإيمان بالحرية، والدفاع عن فلسفة التطهير، والتجديد، وإعادة البناء...

وعلى العموم، تقوم (نجد) بوظائف موضوعاتية تتأطر ضمن ثنائية الحب والكراهية: فمن جهة، تكره معاقل الحقد والظلم والفساد والإقصاء والإرهاب... ومن جهة أخرى، تحب الله، والوطن، والإنسان، والخير، والحرية، والعدالة، والسلام، وتعشق محبيها، وتحب أسرتها، وتتصالح مع الجميع: «للمرة الأولى أشعر

أني أقف على أرض تريد مهادنتي، تريد أن ترشوني، تريد أن تحظى بوقع أقدامي، أقف بدون ماض يشدني كتفاحة آدم، ولا طيور أبابيل تزمجر فوق رأسي لتأكل عفنا استباح مطولا ذاكرتي.

أنا اليوم حرة، أحمل بطاقتي المدنية، وأرغب في الترشح لمجلس الشورى، وفي القريب العاجل أريد أن أقود سيارتي بنفسي، حريتي اليوم لا تعني عفن البارحة ولا مجون اليوم، حريتي هي استقلاليتي التي أباحها لي الإسلام، وكرمني بها.

أنهيت جميع أخطائي، تصالحت مع سوء بضاعتي، اشتريت حاضرا جديدا، تخلصت من محسن بذكاء، وانفصلت عنه، وأنا اليوم أحمل ذنب عذريتي، وقد أحالته ورقة الطلاق إلى حدث طبيعي يكفل لي الحياة بكرامة، نعم الله يحبني، وأحبه جدا.

إن إعادة البناء والتجديد الذي قمت به في حياتي ، صنع مني قبيلة نسوة جديدة، تحمل مضادات روحية تحميني من منظومات الهم والعجز والخوف والضياع المرهق، تتسلح بتجارب حقيقية تنآى بي بعيدا عن الجهل والتدوير والتحوير الذي ظللت عمرا كاملا أتخبط في حقولهم الدلالية.

وها أنا غفرت لأكابر ما فعلته بي من مكيدة صهيونية، حرمتني من فرصة توبتي الأخيرة، رحمتني من الهداية التي كانت تنتظرني على باب خالد، هي من أغوته أعلم ذلك جيدا، لكني لم استطع مباركة زواجها من فيصل الرجل الذي أحبها كثيرا، كما أحبني خالد كثيرا.مضت أكابر في نجاحاتها التي لاتعرف طريق نهاية، ولكنني أدرك ضياعها الذي تعيشها، أدرك أنها لاتسعد بما في يديها، وستظل تبحث في عيون النساء عن نجد جديدة، تتكئ عليها، تدس أحزانها في ظهرها، وما أن تأنس هي لها، تغدر بها، كأي بغيضة مطرودة من جنة الأصدقاء»[21].

وتأسيسا على ما سبق، ينبني حب نجد على الحرية، والاستقلالية، والثبات، والتحرر من الماضي، والرغبة في البناء والتجديد، والإيمان بالتسامح والتواصل مع الآخرين (فيصل - أكابر - خالد - محسن- هند - الأب...)

2 - المستوى التركيبي:

يستند المستوى التركيبي إلى تمفصلين أساسيين، وهما: البنية العاملية والبرنامج السردي.

البنية العاملية:

من يتأمل رواية **(رصيف الطهارة)** لأميرة محارب، فسيلاحظ أن ثمة علاقتين

سرديتين وتركيبيتين تتحكمان في علاقة الفاعل بالموضوع ذي القيمة، فينتج عن هذا وجود علاقة انفصال في بداية الرواية (ذ٧ مو)؛ بسبب فقدانها لبكارتها منذ صغرها، وفشلها في زواجها مع محسن، ومعاناتها من ظلم أبيها، ويتم ابنتها هند، ناهيك عن قسوة الإرهاب، وسطوته التدميرية. لكن مسار نجد سيتحسن بالانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال (ذ٨ مو)، وذلك حينما تتشبث بفلسفة الحب، والعشق، والعفو، والتسامح، والمواطنة الصالحة.

وبناء على ماسبق، فالمرسل هو الحرية، والمرسل إليه هو المستفيد الذي يتمثل في (نجد) بمفهومها العام والخاص، ويتم هذا على مستوى التواصل. أما على مستوى الرغبة ، فالذات البطلة هي نجد نفسها، والموضوع المرغوب فيه هو الحرية، والتجديد، وإعادة البناء. أما على مستوى الصراع، فيعد الإرهاب عاملا معاكسا. في حين، يعد الحب، والوعي، والجرأة...من العوامل المساعدة للانعتاق، والتحرر، والبناء.

البرنامج السردي:

يقوم البرنامج السردي على مجموعة من المحطات الأساسية، كالتطويع، والتأهيل، والإنجاز، والتقويم. دون أن ننسى مجموعة من الجهات الكيفية الذاتية ذات البعد السردي أو الانفعالي، والتي لها علاقة بعملية التأهيل والترشيح والتطويع. ومن هنا، تقر سيميائية الفعل بوجود علاقة بين الذات وعالم الموضوعات والأشياء، وهذه العلاقة قائمة على التواصل أو الانفصال، وذلك من خلال إظهار مجموعة من الانفعالات والعواطف والمشاعر والأحاسيس تجاه الموضوع المرغوب فيه أو المرغوب عنه. وهنا ، ينبغي علينا أن نحدد تحركات الذات، ونستكشف برامجها في الواقع. ومن ثم، يمكن التمييز بين برنامجين استهوائيين داخل الرواية: برنامج هوى الكراهية، وبرنامج هوى الحب. ويعني هذا أن الذات البطلة (نجد) تنتقل من مسار الكراهية؛ بسبب ما عاشته من ظلم، وإقصاء، وتهميش، واحتقار، وغدر، وتطرف، وإرهاب، إلى مسار الحب الذي يتجسد في التغني بالحرية، وإثبات الذات وجوديا ومدنيا وثقافيا، وعفوها عن الذين ظلموها، وحبها لأبيها، وهند، وخالد، وفيصل، ومحسن...

وعليه، تعد الحرية أو إثبات الذات محفزا وعنصرا تطويعيا. ولايمكن أن يتجسد هذا التحفيز إلا بوجود مجموعة من المؤهلات، كالثقافة، والشجاعة، والجرأة، والقناعة، والإباء، والرغبة في الحرية، والتجديد، وإعادة البناء. وقد ترتب عن كل هذا أن خاضت (نجد) أو الفاعلة

الإجرائية اختبارين: اختبار الكراهية، واختبار المحبة والعشق. ففشلت في الأول، وانتصرت في الثاني. أما تقويم مسار نجد، فقد كان إيجابيا، إذ هربت من عالم الإرهاب والتطرف والكراهية نحو عالم الحرية والحب والعشق، لتبني حياتها على أسس جديدة .

البنيـة العميقـة:

ترتكز البنية العميقة على التشاكل أو السمات النووية والدلالية من جهة، وعلى المربع السيميائي من جهة أخرى.

المستـوى الـدلالي:

تتحدد السيمات السيميائية في تشاكلين أساسيين، وهما: تشكل الحب وتشاكل الكراهية. ويمكن توضيحهما عن طريق استكشاف مقوماتهما السيميائية التي نوردها على الشكل التالي:

أ - / **تشاكل الكراهية**/:+/ الاستغلال/+/ الظلم/+/ السخط/+/ النقمة/+/ القذارة/+/ الإرهاب/+/ الفساد/+/ العنف/+/ القتل/...

ب - / **تشاكل الحب**/: +/ العشق/+/ التوبة/+/ المغفرة/+/ العفو/+/ التسامح/+/ التواصل/+/ المواطنة/+/ الحرية/...

ويعني هذا - قيميا وأخلاقيا - أن الإرهاب ظاهرة انفعالية مبنية على الحقد، والكراهية، والفساد، والموت. في حين، إن الحب خاصية إنسانية مبنية على البناء، والعطاء، والحرية، والفضيلة، والسعادة.

المستـوى المنطقي:

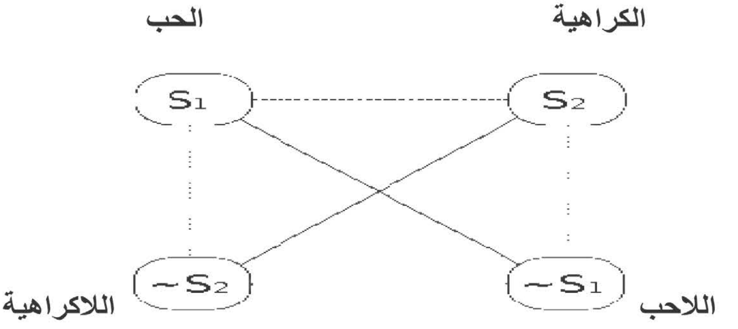
يستند المربع السيميائي في هذه الرواية إلى العلاقات المنطقية والدلالية التالية:

1 - **علاقات التضاد**: الحب والكراهية.

2 - **علاقات شبه التضاد**: اللاحب واللاكراهية .

3 - **علاقات التناقض**: الحب واللاحب، والكراهية واللاكراهية.

4 - **علاقات التضمن**: الحب واللاكراهية، والكراهية واللاحب.



ويعني هذا أن الرواية تتأرجح بين هوى الحب وهوى الكراهية ، وذلك عبر مساراتها السردية، وبرامجها الحكائية .

تركيب استنتاجي:

نستنتج، مما سبق ذكره، بأن البنية الدلالية العميقة التي ولدت مختلف التمظهرات النصية سطحا وتمظهرا يمكن حصرها في ثنائية الحب والكراهية ، أو جدلية هوى الحب وهوى الكراهية. ومن ثم، فهناك تصادم شعوري وتوتر انفعالي بين عالمين متضادين: عالم الكراهية (عالم الإرهاب، والتطرف، والتشدد، والتزمت الديني) وعالم الحب (عالم الحرية، والتعايش، والتسامح). بيد أن الانتصار والبقاء في الأخير يكون - بطبيعة الحال - لعالم الحب المرتبط بالخير والعشق والحرية والحياة. كما يحيل هوى الكراهية على مجموعة من المشاعر الانفعالية السلبية الطالحة، كالإرهاب، والغضب، والترويع، والحقد، والخوف، والانغلاق... في حين، يحيل هوى الحب على مجموعة من المشاعر الصالحة النبيلة، مثل: الحرية، والعشق، والاستقلالية، والانفتاح، والتجديد، والبناء، والتسامح...

الهوامش

(1) أميرة محارب: **رصيف الطهارة**، دار مدارك للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2012م.

(2) ثابت عبدالله: **الإرهابي** 20، دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1426هـ.

(3) أميرة المضحي: **أنثى مفخخة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.

(4) خالد الشيخ: **يوم التقينا... يوم افترقنا**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة 1430هـ، ص: 114، وما بعدها.

(5) محمد المزيني: **عرق بلدي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م، ص: 184.

(6) يوسف المحيميد: **القارورة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2008م، ص: 72.

(7) يوسف المحيميد: **الحمام لا يطير في بريدة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2009م، ص: 202.

(8) ليلى الجهني: **الفردوس اليباب**، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الثانية 2006م.

(9) د. محمد الحضيف: **نقطة تفتيش**، المؤلف، الأردن، طبعة 2006م، ص: 196.

(10) خالد التركي: **جروح الذاكرة**، دار الساقي، بيروت، لبنان، طبعة 1421هـ، ص: 258.

(11) د. محمد إقبال عروي: (السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير / مارس 1996م، ص: 197.

(12) ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الخامس، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص: 326-327.

(13) ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء السادس، ص:333-334.

(14) أميرة محارب: **رصيف الطهارة**، ص: 74.

(15) أميرة محارب: نفسه، ص: 74-75.

(16) أميرة محارب: نفسه، ص: 75.

(17) أميرة محارب: نفسه، ص: 76.

(18) أميرة محارب: نفسه، ص: 79-78.

(19) أميرة محارب: نفسه، ص: 79.

(20) أميرة محارب: نفسه، ص: 80.

(21) أميرة محارب: نفسه، صص: 83-84.

أجنحة بيضاء

حامــد الفقيــــه
(اليمــــــن)

ذبلت خيوط الشمس، وسقطت غصون الضوء، وبرد السعير؛ فمات النهار ،وخلدت الآلام، والأحزان، والشقاء آيبة إلى جلباب الليل الأسود الذي يطوق تلك اللوحة. وحينها ارتعدت أصقاع السماء، وتوسلت ضوء القمر أن يبزغ . بين ثنايا اللوحة ثلاثة أطفال شاحبو الوجوه، مفطرو الأقدام، والقلوب، يجثون حول سرير السحابة البيضاء، ويتمسكون بخيوط نور توصلهم بالسماء .. في صالة العرض تساءلت:

-لمن هذه اللوحة ؟

تقدم نحوي مشرف المعرض:

- هذه اللوحة لطفلة اسمها (جارية النجار).

أجفل برموش عينيّ؛ لتوضيح الرؤية، وأنظر في اللوحة، ابتسامات مذبوحة تظهر على شفاههم، يفترشون السحاب وينام بعضهم بجوار بعض كشواهد القبور، يمدون أياديهم إلى الأعلى، ويتناغمون بموسيقاهم التي تتجاوب لصداها أرجاء السماء؛ فترن نداءاتهم في بلاط العرش. الوجه الأصغر فيهم يسترجع في رقاده الآمن من سعير البشر. يوم

وُضِع جوار برميل النفايات ذات مساء أفل عنه شاهد السماء (القمر)، ويتحسس لدغ النمل وهي تهرع من بقايا الطعام البارد إلى جسده الدافئ القادم من عالم الرحم للتو. تتفتح عيناه على يومه الأول وشمس البكور ترفل قيود المساء لتدفئ جسده المتجمد، وتدفع عنه فلول النمل المتكومة فوق جسده، وفمه المنتظر حلمة الثدي الرافض أن يتشوه تكوره، ويلين ملمسه؛ فتكرهه قبضات العُشاق.

يصبح الناس على صراخ ضعيف بجوار برميل النفايات فيفرون؛ لكي لا يلتصق العار بهم، ويتلسن عليهم الناس. وقد دفنوا إنسانيتهم في صدورهم المعلبة بختم العرف والعار. لتقدم الهرة البرية التي لاتسكن البيوت وتجاور البشر، فترى اليدين الضعيفتين تتشبثان بالهواء واللاشيء؛ فتهرب من جوار الجسد الضعيف وهي تلعن البشر. انتصف النهار والشمس تحث خطاها نحو الغروب لأن نبضات ضوئها تكاد تتوقف لتعلن المغيب في وسط السماء؛ كي لا تضيء أم الطفلة وهي تذهب إلى شقة أبي الطفلة الخطيئة، أو تبحث عن فارس جديد لخطايا جدد.

أما الطفلة فقد غادرت الحياة قبل أن تغادر الشمس سماءها وهي تبتسم..

وها هي خالدة على فرش السحابة البيضاء.

على اللوحة يدا الطفل الثاني ترتفعان وقد ربح منهما قدر الشقاء نصيباً.. تتهتك لهما ستائر السماء، وتتحطم لهما أغلال وقيود، مازالت آثار ألوان أصابع الحلوى في يده. لون وردي، بنفسجي، وأصفر. يوم كان يدور حول السيارات في الجولة يروج لبيعها ويُمنّي نفسه باستبدالها بأقلام تحملها أصابعه. تحركت يدٌ بورقة نقود مقابل أصابع حلوى ذلك اليوم؛ ليقفز الطفل من الفرح بما يحمل من نقود. فتعاجله عجلات سيارة فارهة تسرق فرحة لحظته؛ فيتجمهر الناس حول فردتي حذائه إحداهما كبيرة والأخرى ممزقة فيرمونهما في برميل النفايات وهم يسخطون عليه، ويتأوهون لضرر السيارة الفارهة.

ينزل صاحب السيارة الفارهة ليداعب عطره أنوف الحاضرين، وينظر في ساعته يبدو أنه قد تأخر عن موعد مهم. اللون الأحمر الملتهب قد غطى ألوان أصابع الحلوى، ومرارة طعم الموت طغت على سكر الحلوى في فم الطفل.

التفتُّ إلى مشرف المعرض:

- وأين هي صاحبة اللوحة؟

- أترى الوجه الطفولي الثالث على اللوحة، هذه هي (جارية النجار). كانت تعشق

اللوحة واللون ، وكانت تحلم دوماً أن تكون (طبيبة) ؛ لتعالج أرواح الملائكة الصغار السقيمة المعوزة، وقبلها تطيب روحها المثقلة بالتهاب رئوي حاد. وعلّها أن تطيب روح أبيها المولعة بدخان السيجارة، والذي وضعها يوماً (رهن) عند صاحب البقالة مقابل علبة دخان يومه. وبعد مغيب الشفق ووأد الغسق لنجوى الضوء، رحم صاحب البقالة صراخها وبكاءها ليعطيها علبة ألوان؛ لتسكت. وأطلقها تعود في طريق البيت فتلاحظ نقطة ضوء حمراء تستعر متوهجة ثم تخفت بجوار بيتها، تشم رائحة النقطة؛ فتعرفه وتحس بظلامه يطغى على ظلام الغسق. تدخل إلى حجرتها مع أخواتها، لتكمل لوحتها وتلون حلمها - طبيبة - بالألوان الجديدة لكن حلمها توقف عند هذا الحد حينما نهشتها نوبة سعال حادة.

فرسمت على وجه السحاب ميزاناً أبيض تحمله أيادي الطفلين وهي ثالثتهما وفوقه عبارة «آلهة العدالة والحق لا ترحم». لم يكتف السعال بالحد المألوف ذلك اليوم، بل تكاثف حتى أضاق مجرى تنفسها، ليتوقف وهو يسيل اللون الأحمر الدافئ من أنفها . فسال على لوحتها ليكمل اللون الأخير خطوط لوحتها الناقصة.

أسفل اللوحة وتحت فرش السحابة البيضاء غبار، وأرض مضطربة، ووجوه بلاستيكية واجمة. وعلى خيوط الغبار أحرف متناثرة وعبارات يجرفها صرير الريح، وأعين البشر تقرؤها: (حاذروا ظلام أنفسكم؛ سيلغي الأرض.. ويمحو السماء).

شاطئ الشمس

جسدها المغري يقف كل صباح أمام المرآة؛ ليرتب قوامه الفتان، وليس سوى الحقيبة من يحترق بنيران تلك الفتنة.

الوقت منتصف النهار، وحقيبتها اليدوية تتحرك مرهقة على خاصرتها ذهاباً وإيابا؛ فتتكثف جزيئات الشحنة المتولدة مع الاحتكاك، لا بفعل النظرية العلمية، ولكن بفعل نظرية الجسد المغري والحقيبة المرهقة.

تغدو الحقيبة هاربة من ملمس مثير، وترجع شوقاً لفراق لم ينته بعد. بعد دوام يوم مرهق مازال غصنها مغرياً بكسله، مترنحاً بخمول شهي، تصعد أخيراً إلى الباص وتريح الحقيبة من عقوبة الاحتراق بالحركة ..

ولحظة ملمسها لجسد الباص تتنقل شحنات الحركة إلى كل راكب في الباص؛ فتحدث صعقة فالتفاتة نحوها، تجلس على كرسي منفرد. فتكتظ أنفاس المسافات على كراسي الباص حولها، فيدخل راكب مازال يحمل روحه الجامعية بين يديه، فيجلس على طرف الكرسي الذي يسع لثلاثة ركاب بينما

تجلس هي على طرفه الآخر، تنظر في وجهه لحظة دخوله، فتحمله حزمة شحنات من بريق عينيها.. ويبعث مقدمه في أنفها رائحة عطره الأخاذة.

رائحة عطره حركت أمواجها الثائرة، فرأت فيه بحراً ولدت على شاطئه شمسها، قوست ذراعها اليمنى كرمز أصغر<، وقوس هو ذراعه اليسرى كرمز اكبر >.

(< >) أكبر وأصغر هو الرمز الفلسفي في مخيلتها ليدي العروسين حين يمرا معا متعانقي الأرواح.

لازالت ذاهبة بخيالها على شاطئ سحره تقرب يدها، ويقرب هو يده.

تراه بحراً يعالج أمواجها العاتية بغرور فيبتلع ثورتها بسكونه. هائجة هي حتى تصل إلى شاطئه فتفرغ ثورتها في تقبيل كل ذرة رمل خلقت شمسها . لحظة سباحة صامتة تناوشتها الرغبات عمراً منذ أن رأت أنوثتها على مرآة الصباح، وبكى فيها شوقها 33 دهراً أفل بحرقة وانتظار.

فجأة وجدت نفسها تقطع السباحة في البحر ذاك، وتلهث باحثة عمَّا يستر سوءة خيالها... عندما وقف الباص لراكب لا كرسي يجلس عليه، إلا أن يقترب البحر مداً نحوها، فتفر هي بموجاتها جزراً، وهي تثور قائلة:

لو سمحت لا تقترب سأدفع ثمن الراكب الثالث، وتضع حقيبتها بينهما .

ليـــل ممطـــر

السماء قاتمة وجبال من السحب السوداء تمخر في سماء الغروب، فقدم المساء قبل موعده، وتجمعت أسراب الغربان إلى أعشاشها على أسطح بيوت القرية الهادئة.

ومع قدوم إسدال الليل لستائره أخذت الغربان تنعق بوحشية؛ فقذفت في قلوب أهل القرية الكثير من التساؤل!.

صاروا يتطلعون إليها وهي نذير الشؤم كما يعهدون، يتطلع كبار السن منهم في السماء وهي تلملم أقدارها السوداء بنهم..

يرتفع صوت العجوز المعمرة من خرائب في أعلى القرية، وهي تضرب أوراق الصبار بعصاها المتجعدة من أثر السنين، يرتعد صوتها الجنائزي بكلمات أصغى لها أهل القرية بهلع دونما علم لمغزى ما تقول:

«انبعثن يا تعيسات من القبور.. وانتشرن يا أشباح النساء الهالكات ....».

اصطكت الأبواب مرعوبة لتمنع كلمات العجوز من النفاذ للأرواح الهلعة، ونصب الغسق خيامه العملاقة فبعثر بيوت القرية كلاً في صقع ناءٍ موحش.

هدأت أصوات القاطنين وانطفأ جمر المواقد وقطرات السحب الأول تسكت وهجها.

كل فرد منهم يحاول بتتابع أنفاسه أن يمنع صوت العجوز من النفاذ إلى قعر روحه.

كان البرق يسرق إبصار عيون المنازل الضعيفة، وهي تحاول أن تزحف نحو بعضها؛ علها تدفع بعض الخوف المتسرب إلى بنيانها الهش. برق وثان وثالث أفقدها القدرة على رؤية الالتئام تماماً، فزحفت تحت وطأة الخوف ولكن بِبُعد عن بعضها..

غاب نذير الغرابين مع أول ارتطام لسحب المساء السوداء.. تفرقت البيوت الهشة وتمكن منها ليل الغربان المشؤوم.

بيت الصفيح ذاك تقطنه أم وأطفالها الثلاثة ورابعهم أوشك مولده منذ ليال مقمرة مرت، فأبى إلا أن لا يراه قمر المنازل. وحتما تعد أمه ساعات مقدمه.

تتتابع بروق المساء، وتصك المسامع هزيم الرعود، فتسكن تراتيل العجوز المتهجدة. ومع ارتطام أول رزمة من بنات السحب السوداء على سطح الصفيح تمطر سماء المخاض بصرخة الأم فيتجمع حولها الصغار، البنت أكبرهم والابن الأوسط يليها تماما بشهور. أما قمر فلم ترضع من ثدي أمها سوى أربعة أشهر تماما وجف صدر أمها إيذانا بمقدم الابن الرابع.

هاهو البرق يلمع فيكشف عن بيت الصفيح القصي بأكثر من نصف كيلو عن خرائب العجوز، ويلمع البرق مرة أخرى فيكشف عن أسمال المعمرة تجرفها سيول السحب، فتتداركها وتلحق أقدامها العاثرة الأسمال السابقة لخطواتها .

تتعالى الصرخات فتصطك متساقطة على الأبواب الموصدة، وقد وصلتها زاحفة وضعيفة لبُعدها. وضربات المطر التي تضعف نبض صداها، إلا أنها تصل بضعف إلى أسماع العجوز فتحدد اتجاهها ويكشف البرق الوامض عن اقترابها من مصدر الصرخات.

كم أنت متعب أيها البيت الضعيف. قرقعات المطر تصم مسامعك، وصرخات المولود تضعف تماسكك، وثغاء الأولاد وخوفهم يهد قوائمك... فما عساك تتحمل؟!.

لقد طار سقفك هلعاً، وغاب في حضن شجرة السدر المتعبة من صفعات رياح ليلة القدر. فحل غضب السحب السوداء بقطراتها المسيلة مباشرة على رؤوس الصغار وأخذت تضرب بقوة جسد الأم المنهك ويبعثر صرخاتها.

كانت شحنات البرق تضعف وهي تكشف عن الوجوه الباكية لأطفال يتحلقون حول أمهم التي تعارك مخاضها القدري.

جرجرت الأم صرخاتها حتى التجأت لجدار الصفيح الشرقي والتصقت به علها تحمي جسدها الموهن وتستجمع قواها لصرخة بعث مولودها، ومع صرخاتها المزلزلة للسكون تلم أطفالها حولها وتنادي في الكبرى وتقول إن كان ولدا فهو: (مطر).

صرخاتها ترتطم بصوت الرعد فيبعثر أحرفها الموجعة، مدخل غرفة الصفيح تلك كان قد انخلع مع مزامير الرياح التي تنفخ فيها أقدار تلك الليلة وترك قطعة خشبية في أسفل الباب المخلوع حبست ماء السماء ليخفي نصف جسد الأم الملقى على الأرض، ومع صرخات البعث كانت دفعات الدماء السابحة يطغى احمرارها على لون ماء القدر الأسود.

تبكي الطفلة الصغرى، و تتشبث بأمها وهي تمص إبهامها كعلامة لجوعها، وكان البرق يتحاشى النظر في وجوه الصغار بينما كانت السحب السوداء تصفعه بقوة فتعلن مبعثه رغم حيائه . أما الرعد فهو نتاجها المطيع، وثالث الأوجاع تراتيل العجوز التي ما برحت أذن الأم المتعبة تتحاشاها، فتتبارى صرخات مخاضها في الميدان لتقهر تراتيل العجوز..

لقد وزع ذاك المساء أوجاعه باعتناء، صارت صرخات الأم أنات ضعيفة بالكاد تُسمع للعجوز اللاحقة أسمالها، وقد أوشك عكازها أن يرتطم بلوح الصفيح الشرقي القادمة من جهته. وأهدى طفليها بكاء يجرح حناجرهما، وقد جفت مدامعهما بعد أن ملّحت خليط ماء السماء وماء الدماء القاني. واصطكاك أسنانهما التي تكاد تنحت بعضها البعض . ثم هجم على طفلتها الصغرى الوسن ليسكت سياط الجوع، ولكن على فخذ من تضع رأسها؟.

كانت الأم تغيب بألمها أحيانًا، وتصحو أحيانا أخرى، فتلقفت ذات صحوة رأس الصغرى المهرول إلى بحيرة الغرفة المائية، واستجمعت قبضتها قواها المنهوبة فارتطم رأس الطفلة بصدرها الجاف وسمعت صوت عجوز الندب يعانق الصفيح المستندة إليه، تلمست العجوز الصفيح فوجدته دافئا حينها علمت أن أنفاس الأم هي من توقد جمراته..

غابت صرخات الأم تماما مع صرخة مطر بين يدي عجوز التراتيل وهي تلفه بأسمالها المبتلة، وتمد يدها لتغمض عيني الأم المعلقتين بآخر وميض للبرق، وهو يكشف عن يد قوية خرجت من رحم السحاب السوداءً بطشت بآخر أناتها، فرحل البرق يسحب خيوط المطر لموعد أسود آخر، وأسندت رؤوس الصغار على جسد الأم البارد تماما من أثر الحياة. وسحبت

بأسمالها سنتيمترات المطر المتجمع بقاع غرفة الصفيح وما زال مطر بلفائفها.

غـابـت وقـد سكنت تراتيلها وتبـددت سحب القدر السوداء. ومنذ تلك الليلة لم يجد الأطفال الثلاثة مطراً..

نساء ومدن خشبيات

هاني الحجي
(السعودية)

تغادر المقهى لتعود إلى منزلك. في طريقك تعبر (.....) تجد نساء خشبيات متصلبات في الطرق، تراودك حالة الرجولة تتذكر أن العيون تتلصص عليك. تسير وحيداً. خيال امرأة خشبية مايزال يراودك في مدينة لا توجد بها نساء. تلمح إحداهن. تراودك رغبة محمومة. تقترب منها، تمد لك يدا سوداء. لكنك غرقت في بحور من الصمت. جسدك يرتعش. تعود لسكنك وتجد غرفة غارقة في الظلام. أنت تطهر بقايا عريك وتغسل روحك من أدران النساء الخشبيات. تنتظر أن تعبر روحك لحظة تسكن فيها، لكنك تصبح بعيداً تبحث عن ذاتك قبل أن تضيع ولتكتشف أنك تسكن في مدن خشبية. تسير وحيداً أنت وذاتك، وأحلامك المتيبسة. تبحث عن إناء أنوثة لتزرع فيها أحلامك. لا ترى سوى دموع خشبية تتقاطر من ورود أنت جذبتها، والصحراء هناك كانت تفترسك.

كنت تنام على وسادة خاوية إلا منك قبل أن تهدر روحك خلف تلك الأبواب الخشبية. لا يوجد إلا أنت، وكوب من الشاي الخشبي تأخذه مع بقايا سيجارة التقطتها من فم امرأة (..........) رمت

بها أمـام حيكم القديم. كنت تشم فيها ما توهم نفسك أنه رائحة أنوثة، لكنك تكتشف أنهـا رائحـة المدينـة ورائحـة الحـي الـذي تسكن فيه. تختلط عليك الأوراق لا تعرف مدينة لا تعيش بها نساء. هل تسميها مدينة خشبية؟؟؟ أم أن النساء اللواتي يسكنها خشبيات؟؟؟

هن اللواتي يَبَّسنَ أغصان تلك المدينة، وجفت من رائحتهن حتى أصبحت صحراء بـلا بحر! بلا امـتـداد! بـلا بشـر! سـوى مجموعة من النساء الخشبيات، ولا يشبهن كل النساء.

قبل أن تنشر ملابسك على سطح تلك البناية المهترئة التي تسكن فيها تتذكر أنك يوما قبل أن تأتي إلى هذه المدينة أوهموك أنهم... بالنفط، لكنك لم تجد ما تروي به شبقك الليلي وتغب به ذاكرتك المجروحة بـأيام الغربة، قالوا إنـك ستأتي لتعمل في تعبيد الطرق وتزيين الأحياء كنت تضحك في داخلك لأن هذه المدينة لا تحتاج إلى طرق لكنك تكتشف أن شوارعها تسكنها حفر بحجم الهزائم في روحك تقع فيها كل يوم وتتعثر فيها كل لحظة وأنـت وحيدٌ تنتظر الوقت ينتشلك من وحدتك. تنتظر أحيانا لا شيء ؛ لأنك أصبحت أيضاً رجلا يحمل مشاعر وأحاسيس من خشب.

تسعة بؤساء ومنتحر

أميرة الوصيف

(مصـــــر)

يبدو أن اليوم هو أكثر أيامه جحوداً، يمكث «آدم» لبعض الوقت مُدَققاً النظر فى المرآة ؛ مُكتشفاً تلك الصفحة التى يعلوها جبين لطالما صَادقه العبوس رغماً عنه .

ضحكة استهزاء من بين شفتيه ؛ تخرج على وجهه أثناء تصوير المرآة لخصلات بيضاء تَسللت خِلسة الى فوديه .

صدره يضيق عقب تلك الصورة غير محمودةَ العاقبة.

«آدم» شاب حاد الملامح ، ممتلىء الجسد ، عادة مايُخرج قميصه لسانه له احتجاجًا على ارتدائه اياه صيف شتاء !

يمتعض جداً كلما صرخ الشيب فى وجه مرآته ؛ مُعلناً حقه الأصيل فى التواجد .

«آدم» يرى أنه من حَق لديه فى الإمساك بخصلات شعره المُجَعد ، فالشاب المُتَضرر من زيارات الشيب، لازال فى العِقد الثالث من عمره، فكيف للأخير وِده بهذه الطريقة الأكثر استفزازاً وقهراً .

وكعادته لا يقتضي المشهد تأملاً كبيرًا، فبمجرد احتضان خصلاته البيضاء عين مرآته ، يلوى «آدم» رأسه عن المرآة فى غيظٍ و انفعال ، وينطرح على كرسيه المُخَلخل بكل قوة .

خارج غرفته ، تجود الأرض بمائدة صغيرة، على سطحها الخشبي تسعة أطباق ، وبكلِ طبق ملعقة معدنية وهواء !

نعم، فالأطباق مرصوصة دون جدوى من وضعيتها تلك.

فما من طعام يُسمعها ألحان التذوق ، وما من شراب يُحاورها كى يؤنس وحدتها العجيبة .

الملاعق وحدها مَن تُقاسمها الوقت والخواء، وكأن أحدهم أعد المائدة مُتَطلعاً الى رزق مُفاجىء أو مائدة غنية تهبط من السماء دون أن تتبعها كاميرات تصوير مُتَطفلة !

على امتداد جلسة المائدة المتواضعة ؛ التى تحجز مقعدًا خاويًا لأفواه جائعة، يظهر باب تحتله الأتربة، وتواسيه التشققات مفتوح على استحياء، وكأنه يخجل فى أن يكون حائلاً بين صراخ مَن يقطنون الغرفة ، ومَسمَع أخيهم الأعزب «آدم» الصاعد على دَرج عِقده الثالث فى خنوعٍ وألم.

الصغار تسعة ؛ يفترشون الأرض فى فضول عليها، أعمارهم حديثة ووجوههم قديمة قِدم الحفريات .

هناك مَن يختبىء بجسده ناحل العود ، فلا يجد مخبأ ، فيظل عارياً على الأرضِ مُغازلاً دمعاته .

وهناك مَن تملأ البثور خديه ، تلك الشارة الأبدية التى تَوج الزمان فقرائه بها وآخر لم يتجاوز تمرده التأفف والغضب وأخرى تبدو حَسنة الخِلقَة ، لكنها تُعَلَق كل مساء على حبالِ الجوع ، وترتعش أكثر مما تتنفس !

وهناك مَن خَرق الخوف قلبه ، وأبقى عليه مثقوباً لا يشعر بالدفء ، ولا يتلذذ بالدنيا .

وأخرى رَثة الثياب ؛ أرادت الضحك ، فإذا بالأخير يَتَنَكر لها ، ويُنكِر عليها حقه فيه !

وهناك مَن بَلغ الخمسة أعوام ، يصنع من خياله خُبزاً ويأكله، ولم يستشعر واقعة الخزي لحظة أمام نَزفه الطفولي !

وهناك مَن يُمسِك بورقةٍ وقلم ؛ ناشدة لملمة شتاتها فى العلم ، فإذا بالجهل وأخيه الفقر يجرانها من شعرها الأشعث الضعيف .

بأحد زوايا الغرفة التى يتصدرها النحيب والصراخ ، ترقد سيدة خاصمتها الحركة ، وكَومها المرض ككُرة من الصوف المُهَلهَل .

تنام البائسة فى موت ، وموتها غير مُشتَهى ! استغاثات صغارها ؛ تعيش فى أذنيها ، ولكن

كيف لها هزيمة الفاعل وهو القدر ، مادام لا اعتراض عليه !

صرخات أشقاء «آدم» لا سبيل لها للانتهاء، تتوغل فى سمعه، وتَبيت بقلبه وعقله المُخَدرين بفعل الألم والجوع .

«آدم» أحد العباقرة الأحياء بمجالِ التنمية البشرية، لطالما سَكب الفرح فى عيون زملائه، وجيرانه ومعارفه

كان يزرع أحلاماً تفائلية فى فلك مجتمعه الكئيب !

لطالما دَفع بأحزان مُستبدلاً اياها ببهجاتٍ لا تنضب .

كانت بسمته سيمفونية ضاحكة مُرَصعة بالماس، لم ينظر الى الدنيا نظرة المُتردد غير الواثق من خيرها، ذلك المناضل بساحات الحياة، أمسك بتلابيب حلمه جيداً طيلة فترة دراسته بالجامعة .

فى تلك الأثناء المُريحة التى طاب له الحلم بها مانحاً أمه حينها الوعد بأن يحل عنها وثاق الشقاء الذى خَرت ضحيته بعد أن لَطَخ المرض وجهها المُشرِق وأدمى قلبها الراض.

صاحب الأربعة والثلاثين عاماً الآن غارق فى دهشته، لا يعرف كيف ينظر فى وجه أمه أسيرة المرض؟، وكيف يُجيب استغاثات أشقائه التسعة ؛ اللذين عاداهم الشَبَع.

يأتيه صراخهم متلازماً مع تلك العبارة الأكثر سُخفاً على الإطلاق التى استقبلها منذ أيام فى مكتب أستاذه بالجامعة ، فى هذا الصَرح الفَخم، أطلق ذلك الرجل المُتَجهم صاحب الصوت المُناقض للآدمية :

- لا تُرهق نفسك بقراءة الدراسة ، فرصة العمل لم تَعد لك الآن، نالها مَن راقت لنا مكانته الاجتماعية.

مُكملاً حديثه بغطرسة يعلوها جحود :

- لأشد ما يُعجبنى أن ينال هذة الدرجة الوظيفية المرموقة ، شخص لا اسم لعائلته حتى !!

وجه «آدم» موطن خصب لموسم تكاثر الحزن، قلبه مطعون بكل ما ليس له به ذنب، انفعالاته تتلاحق على وجهه بارتباك، وعقله مُحَملاً بما لا يطيق من تساؤلات

وصراخ الصغار التسعة لا يسكت، وعبارة أستاذه لا تنطفئ، وصمت أمه الإجباري يزج به على حافة النار .

أخذت التساؤلات تطفو الى وعيه مُرافقة الأدخنة التى كادت أن تخرج من أذنيها وكأنه يتلظى الجحيم .

مرت ساعة كاملة دون أن يخرج «آدم» على اخوته ، ليتحسس أوجاعهم ويتجرع معهم كأس الكآبة ، وليبحث عن مخرج فوري ليُطعمهم .

سكت صراخ الصغار ، وعدا أحدهم نحو غرفة أخيه الأكبر ليطرق الباب طرقات مُتلاحقة ، فلم يجبه.

عمَّ سكون عميق بالبيت ، ومامن حركة تبدو مُلفتة للإنصات اليها.

تجمهر الصغار أمام غرفة أخيهم ، متوجهاً أكثرهم طولاً لفتحها.

فإذا بهم يجدون مذكرات مُبَعثرة أرضاً، وقطعة قماش مُبَللة بالدمع ، ودراسة أكاديمية تحتضن الأرض فى اجبار ، ومفكرة لأسماء أصدقاء لم يعودوا أصدقاء.

وأما «آدم» فكان بالأعلى مفتوح العينين، مُسدَل ستار أهدابه على الحياة، وكانت جُثته مُعَلَّقة !

أصابـــــــع

أيمن عبدالحق
(السعوديـــــة)

في كل مرة يتشاجر معها تعاوده شكوكه. وكلما خلا بنفسه للنوم حاصرته أشباح الحيرة.

أصابعها التي زرعت خمس شجيرات، نسيت أن تقتلع نبتة جف الماء في عروقها منذ زمن. أصابعها وقد أيقظت ضمير الجدران، أثاث المنزل، التحف الموزعة بترتيب استثنائي. نسيت أن تقوم بترتيب خطوات تمردت في ضميرها. يظللها سراب ضبابي ويعيرها المجهول هالة شاحبة، تمتد إليها مخالب معقوفة تخدش تعرجات العمر الآسن.

في شرودها المتكرر، تلقي بها الريح في هوة سحيقة. تتشظى ألف كلمة بلا معنى، المعاني فقدت ظلالها بعد أن حجز الجدب مقعداً في الذاكرة، يفشل زورق انفعالاتها في الإفلات من عاصفة جموحها...

كانت تتحاشى عينيه. وكان ينشد في عينيها عقاباً أقل قسوة. يذبحه ولعها المتوالي، وتجاهلها اللافت للنظر. لم تعد تحفل بالنداءات المنبعثة من زهراتها التي تملأ المكان. ولم يعد يعنيها كثيراً أن تروي عطشه... يتوهج اشتهاؤه كلما انطفأ بوحها.

وتذبل انتصاراته كلما لمحها تداعب خصلة من شعرها وهي مبتسمة تدندن بأغنية لا يتذكر أنها ضمن أثاث المنزل السمعي، أو كلما لفحَهُ عطر لم يزر يوماً ذائقته.

يستغرب عصبيتها الزائدة حين تنقطع خدمة الإنترنت أو تهاجم الفيروسات (جليسها). لكن الطمأنينة تغمر نفسه إذا تذكر أنها من مواليد برج العذراء....

وفي غيابها يطيل النظر إلى (جهاز الكمبيوتر المحمول) الخاص بها، وفي حضورها تحجبه عنه التفاصيل النازفة....

يخترق حاجز الكلام بنظرات يسترقها إلى لفتاتها التائهة. تيأس حبال جنوحه من ترويض استنتاجاته الثائرة. يحاور أصابعها التي عقدت صداقة حميمة مع (لوحة المفاتيح). أصابع ربما لعقها ذئب إلكتروني...

في كل مرة تدهمه تقاطعات الأشياء، يفكر... ما الذي يمكن أن يستثنيه من رقعة الأسئلة؟

يوميات مسحوق غسيل

يطل الفجر ناشراً ثوبه الأبيض وسط صياح الديكة الذي يتعالى في تناغم جميل. تخرج رؤوسهم من تحت الثياب المنشورة بموازاة البيوت الخشبية إلا هو كان يلتقط منشفته وقد أزاح بيده الستار المثبت أمام مدخل غرفته. أدى معهم الصلاة في نظام يحاكي في دقته وانسجامه النظام الحياتي للنمل. أول شيء يقوم بعمله قبل أن يذهب إلى الموقع هو أن يدس تلك القلادة في جيبه. يتزايد ارتفاع الشمس في حلق السماء، تسلط سياطها على ظهور الناس والبيوت والسيارات. نلمحهم على امتداد الشوارع والطرقات وفي جوف الأزقة يذوبون فيها يلونونها باللون الأزرق، يمشطون أفراح الناس وأحزانهم.. يقرؤون تاريخهم اليومي في صفائح القمامة. وحده لا يعنيه ذلك. كل ما يدور بخلده هو أن تشفى أمه. إنه ينتظر رسالة مهمة من أخيه يطلعه فيها على آخر الأخبار. منذ أن قدم إلى هنا قبل أربعة أشهر وهو يواصل الليل بالنهار حتى يتمكن من إرسال ما يعينهم على كل شيء.

* * *

يعود بعد أن تتوسط الشمس كبد السماء على موعد مع البهارات في وجبة متواضعة مكونة من الخضروات المزروعة في المساحات الفاصلة بين البيوت. يتناول الطعام مع رفاقه يحدوهم ضجيج أحاديث لا تنتهي عن غد ينتظرونه.

* * *

يبدأ نصف يومه الآخر متأبطاً مكنسة صغيرة، معلقاً على ساعده دلواً عثر عليه في مخلفات عمارة تحت التشطيب. يبدأ غسل إحدى السيارات وهو غارق في التفكير.. يتذكر أمه المريضة.. يتذكر أخاه (ياسين) الذي لم يتمكن من مواصلة دراسته ويتذكر فتاة خطبها قبل أن تلقي به الأيام في براثن الغربة.

يغرق لكنَّ عينيه تظلان طافيتين تراقبان المكان توجساً من وجود سيارة زرقاء أو خضراء. يقطع عليه ذلك الصوت الأجش حبل تفكيره وهو يطل من نافذة غرفته:

- «صديق.. ما في ينسى يغسل حوش».

يتكرر المشهد ست أو سبع مرات قبل أن يعود إلى بيته محملاً بأوساخ السيارات ووعود أصحابها. تقف المرآة أمامه، تحدث في وجهه الكالح ثم تتحول عنه وتتركه يرتمي تحت الدش.. كل ما يحتاجه هو الماء فقط.. أربعة أشهر وهو يمارس الذوبان في الماء. استطاع أن يغسل كل شيء إلا كليتي أمِّه.

* * *

بسط الليل ثوبه الأسود. وسكت المكان إلا من تأوهات الغرباء وشخير المتعبين. يثني جسمه الطويل على شكل قوس قد أنهكه وخز السهام.

يغط في نوم عميق وهو يحضن قلادة معدنية منقوش على أحد وجهيها سورة (يس) وعلى الوجه الآخر صورة أمه، وراح يحلُم...

النازحــــــة

وجدت نفسها بينهن بعد رحلة تجاوزت الساعة بسيارة والدها القديمة.

«المديرة الجديدة باين عليها شديدة يا بنات».

قالتها إحداهن وقد أشارت عليهن بأن يسرجن الآنية بعد أن زارها الرماد وترك بعضاً من رفات أحلامه عليها. علقن المرايا على الأبواب من الخارج، منعن الطالبات من تمشيط العتبات، أشعلن الغياب في النوافذ المتسرعة وسال لعاب المصابيح العتيقة لاستقبال النازحة.

سارت في موكب من النظرات وما جف من تساؤلات الفضول. قادتها خطواتها إلى أحد الفصول. سألت عن جدول الانتظار وفتشت عن دفاتر التحضير الذي أقض مضاجع المثقلات بهموم أسرهن... بحثت في نفسها عن ساردة الحكايات التي هجرت مقعدها وهامت تنشد الكهف المسحور.

حدقت في وجوه المستقبلات والغبار ينثال من الألسن الممتدة.. ويمضي اليوم الدراسي الأول...

حين استيقظت في الصباح لم تسمع زقزقة عصفور أو تشم رائحة تنور. تحاورها الزوايا الجديدة بلغت ذائبة. اشتهت وهي تشارك أمها وبعض إخوتها في طعام الإفطار رائحة فل وصياح ديكة. شعرت بغصة حين رأت والدها يلوك لقمته كالسقيم، تصاعد حديثها الداخلي والطعام ينزلق بلا رائحة ولا طعم.

بعد عودتها من المدرسة تتابع ما يكتبه (بورتريه وأبو أنس) في منتدى (الكرويتات) عن آخر تطورات الحرب. تفرح أحياناً، وأحياناً لا تدري ما الذي يحزنها، أو يفرحها...

قبل أن تنام تتذكر وعداً كاد يزور درج مكتبها. أين هو الآن؟ كان قد تقدم لخطبتها بالرغم من معارضة أهلها.

«يا بنتي هذا متزوج وعنده عيال».

تمر عليها عبارة أمها وهي تزاحم السطر الخامس من بطاقة الهوية الوطنية الجديدة.

تسير بين الطالبات في الطابور الصباحي لكنها لا تسمع صيحات (خالة حليمة) وهي تحث الطالبات على سرعة الدخول. لا تلمح قرص شعير أو بقايا (والة) أو (مخضارة). ما هذه العلبة الإسمنتية التي لا تعقد صداقة مع الحياة...

انقطع حبل تفكيرها لحظة اقترابها من الطالبة الوحيدة التي تعرفها هنا بعد أن حيتها وسألتها عن أمها، جاء صوتها الصغير يذكرها بالوعد وصاحبه:

«أستاذة.. أستاذة.. متى سنرجع لقريتنا؟».

نهايات غير سعيدة

أحمد الأسعدي
(اليمـــــن)

1

لا أعلم إن كان هناك من داع ، كي أخبركم أن الرجل الذي على مقربة مني الآن في المقهى واقع تحت تأثير عقار ما ، قد يكون مشروبا أو أقراصاً مخدرة، أيا كان، لا تهتموا به، يمكنكم أن تشغلوا لحظاتكم هذه بمعرفة أمور أكثر أهميه مثلا ، حبيبتي البارحة لبست فستانا أسود ! كما أحب ، كان أمرا مثيرا حقا، هنالك شيء غريب يربطني بهذا اللون، أعشقه بجنون، وأشتهي أجساد النساء فيه، كان الفستان متناسقا مع جسدها، عاري الكتفين ذو فتحة صدر واسعة، ويشده من الوسط حزام من القماش ذاته تتدلى منه وردة نبتت على الجانب الأيسر، اتبعت نصيحة درويش ولم أتطلع إلى توأمي حجل نائمين على صدرها، تقدمت نحوها وأنا أميل برأسي وأعض على شفتي السفلى ونصف ابتسامه، مالت بغنج هي الأخرى وكسا وجنتيها شيء من الاحمرار لخطواتي الماجنة نحوها، وقفت أمامها وفي محجري عينيها تتوارى أسئلة خجولة، بادرتها:

- وأخيرا لبست الأسود

- هل أعجبك ؟

- بجنون

- ولكن أليس الأسود لون الحزن ؟

- لكننا لا نرتديه عندما نموت !

ابتعدت مني فجأة بعد جملتي الأخيرة وكأني قلت كلمة سر مخاوفها، لكني طوقتها بذراعي، حتى شعرت بحرارة أنفاسها على وجهي، نظرتا فزع أطلتا من عينها أجبرتني على الابتسام، كي أبدد التوتر الطارئ ، لم أطوقها من قبل إطلاقا ويبدو أني تسرعت في ذلك ، ولكن اكتشفت شيئاً، لجسدها لغة تختلف عن تلك التي تتحدث بها تقاليد المجتمع وقيوده، كانت كتلة من المتناقضات، وغيمه من المطر الحزين، قلت لها أمطريني، ولكن هبوب رياح مخاوفها أبعد عني سحبها إلى ما وراء الأفق، ولا أزال انتظرها

بل سأنتظرها .... وستعود حتما.

2

ترك ما بيديه ، وألقى جسده المذهول على الفراش في الزاوية ، كمن يلقي معطفه بعد عمل شاق ، بحث عن قليل من الهواء يلطف أنفاسه المكتظة في صدره ..

أدرك حجم الكارثة التي أقحم نفسه فيها، وجلجلت أصوات الصدمة بين جدران عقله، وكاد يفقد مقود اللحظة محتارا ، هل يرجع ويعيد الكرّة أم يمضي مترددا ؟

نظراته المحدقة في السقف المطلي باللون الأبيض ، تحاول أن تشرح له شيئاً، ربما تود إخباره تلك الحقيقة التي يعرفها جيدا، الحياة تثبت دائما أن هناك نقطة تتجمع عندها كل الخيوط، نقطة تتقاطع عندها كل الأقدار المرسومة بعناية على خارطة أيامنا، تلك الحقيقة أخذت طريقها للإثبات عند كل أزمة يمر بها، ينتابه نفس الشعور السابق الذي أصابه، وإن اختلف السبب وكأنه يقول من هنا نقطة الانطلاق..

يشعر وكأن أحدهم يقيم حفلة داخل دماغه، احتفاء بقدوم هذا الشعور الذي لا يمل من كثرة التردد، حفلة راقصة بموسيقى صاخبة، وقع أقدام الأحذية الراقصة يبدو واضحا حد الإزعاج، كأنه يقول عليك أن تنصت لهذا الإيقاع الذي ترفضه، عليك أن تتمايل بخفة ورشاقة مع كل مقطوعة منه، إنه في الحقيقة معزوفتك التي لا تريد الإنصات لها وإن استطعت تجاهلها قليلا، هذا كل ما بوسعك.

في الحياة لحظات يشعر المرء أنه بحاجة إلى كل البشر للإحساس به، ليقدروا حجم معاناته، ولكن من الصعب أن يتجاوز ذلك فناء روحه الداخلي، فلايدري أينكسر

أم يحاول النهوض مجددا ليكتشف جزيرة كنزه المفقود .

في خضم هذا الضجيج، هنالك همس يتصاعد برقة لامتناهية، ينتظر من يقتنصه، فقد يفك شفرة تلك الموسيقى أو يرشد للإمساك بتلابيب تلك النقطة !

3

الحياة في قريتنا لا تشبه حكايات جدتي ذات النهايات السعيدة، لا توجد نهاية سعيدة للحياة لدى هؤلاء الناس رغم أن رحى الكدح والعناء لا تتوقف عن الدوران...

جدتي ساعات يومها محسومة سلفا، كل يوم تسابق خيوط الفجر ثم لا تلبث أن تنافس ضياء الشمس ، وحده الليل من تقف منه موقف الحياد استعدادا لما بعده ...

لا أحد في هذه القرية يمل من هذا الدوران في هذه الحلقة المفرغة. الجميع يستقبلون كل صباح عازمين على الإمساك بتلابيب كل لحظة لكي يسقوا الأرض أكبر قدر من قطرات عرقهم.

هل وجدنا لنكدح ونموت ؟ ما يقومون به ليس شيئاً خاطئاً، هو مصدر عيشهم الوحيد أعرف ذلك ولكن لماذا أشعر أن الحياة تتسرب من بين أيديهم رغم أنه لا يموت أحدٌ هنا إلا وقد أنهك الحياة وأنهكته ..

أحيانا أفكر هل ستغدو حياتي مثلهم؟! يا إلهي هل سأقضي عمري في رعي الأغنام ؟.

الأجيال المتعاقبة من هذه الأغنام أغلبها إن لم يكن كلها أتذكر متى ولدت وأين ولدت من هذه الجبال ثم هاهي تنجب وتشيخ وتموت وهذا هو قدرها ولكن هل قدري أن أظل شاهدا على دورة حياتها ؟

السنون تمر سريعا هنا ولا جديد في حياة الناس، فهم لا يطلبون من الحياة سوى الجنة ويبدو أنهم من حدد الثمن لذلك، الجديد هو عدد الوجوه المختفية من القرية - هذا ما ألحظه على الأقل - ورغم أن الغياب هو من يجمعهم إلا أن لكل شخص قصته ، البارحة بعيد الفجر وجدت جارتنا العجوز «أم عبدالله» تجلب الماء على ظهر الحمار ، كنت قد تعودت أن أجلب الماء مع ابنها عبدالله ولكن لم يعد موجوداً، كانت تتحدث أمه بعيد سفره أنه سيعود من الغربة «لينتقل للعيش معها بالمدينة» لقد كانت كما يبدو مفرطة بالتفاؤل وهاهي اليوم تجلب الماء لنفسها بعد أربع سنوات، أهل القرية يتحدثون أنه لم يصمد أمام مغريات الحياة في بلاد الغربة لقد اكتشف

حياة أخرى لم يشأ أن تفلت منه حتى إنه قطع الصلة مع ماضيه برمته!!

هل حقا نسي أمه و قريته؟ أخبروه أن هذه البروزات الصخرية الخشنة التي رفضت النمو لاتزال تخدش أقدامنا... كما أن الليل لم يعد يأتي محملا بحكايات جدتي، لم أعد أنتظر منه سوى دموعها وسحائب الحزن والوجع.

ترى هل نسي أيام المدرسة وضرب الأستاذ «عبده» المبرح عندما كنا ننشغل بالحديث عن ترديد تحية العلم مع بقية الطلاب، ذلك الثلاثي «الوطن.. الثورة... الوحدة «آه كم حقدنا عليه عندما تعرفنا به، فلم يجلب لنا غير الوجع .... ولاتزال النهايات السعيدة المرجوة منه محتجبة !

4

يشعر في داخله أن المقبرة هي المكان الوحيد المسكون بالأحياء في هذه المدينة، على الأقل لا أحد يؤذيه أو يطلب منه أمراً لايقوى عليه، بعد أن فقد الثقة بالجميع حوله، صار هذا الحائط هو أدفأ حضن يمكن أن يلجأ إليه ويطمئن في حضرته، يعتقد أن أكبر جميل يصنعه هذا المكان وسكانه أنهم يستمعون له، هنا يتكلم بحرية وبلا توقف بعد أن فقد حقه في الحديث خارج هذا السور، الجميع في هذا الكون لايحدقون في وجهه إلاَّ لمصلحة لهم، الميزان الذي يعوله انكسر البارحة، لم يكسره جسد بدين كتلك التي تقصده يوميا ويقارن نفسه بها بغرابة، بل شهوة المال من عصابة قررت جباية ثمن القات منه، وعندما لم تجد في جيبه ما يطفئ لهيب «الولعة» كسرت الميزان، لم يبك أو يصرخ ! فقط وكأن الأمر لا يعينه، انصرف وهو يدس يديه في جيبي سرواله المتهرئ، وفجأة! الخوف من فكرة أن يضطر لفقدان جسده بعد طفولته وروحه الكسيرة، قرر بيع المناديل، أو الانضمام لجماعة مسلحة يقال إنها تطبق الدين، وتعيل أعضاءها، انصرف محتارا وطأطأة رأسه تقول: في هذا البلد فقط الأحلام قابلة للكسر!

5

كانت أصوات السلاسل، صرير الناقلة، نواح البعض، وحديث آخرين عن الجنة، يصنع بداخلي ضجة مؤلمة، بعد أن تقافزت كل تلك الأشياء من مركبي الذي بدأ بالغرق أصبحت فارغا ومهجورا.... كان مجرد أي صوت يصنع ألما مضاعفا داخلي، تاركا صدى لا يتوقف في هذا الجسد الذي صار لي وحدي أخيرا، غير أن توحدي هو الآخر ليس مريحا كما يبدو.. هل أشبه هذا الوطن الذي توحد لينشطر؟

الإعدام ليس أمرا سيئاً ! بالنسبة لشخص مثلي، أقصد ليس كله بؤس، قلما يحدث للآخرين أن يخبرهم القدر عن موعد الحلقة الأخيرة ولحظة إسدال الستار... لكل شيء رفاهية وربما أن رفاهية الموت هو أن نعرف موعده.

أيا كان، نحن لا نستطيع تغيير حقيقة الماضي وإن قدرنا على تزييف روايته، كذلك نحن عاجزون عن بعث مذكرة تفسيرية لتجميل أخطاء الذاكرة عندما نموت. إلا أن هنالك أشياء لم تخلق لتنسى أو لتدفن بكل برود. هنالك أمور يجب ألا يسمح لجحافل الزيف والخداع ببعثرتها، الفوز ليس سوى لحظات تحالف القدر مع غاية المنتصر، وذلك لا يعني أن بالإمكان إنكار ما صنع الذي مني بالخسارة... وإن استطاع المنتصر أن يظفر بالاستيلاء على منجزات الآخرين، فإنه يظفر مرة أخرى عند سكوتهم على ذلك...

سأموت، لا بأس في ذلك، بل ربما أنه أفضل من البقاء في هذه الزنزانة اللعينة، وإن فكرت في أمر أشعر بالحزن لأني لم أقم به في حياتي إنه «حسن» بلا شك.

أتذكر تلك الجمعة المؤلمة، كان يوم الجمعة يرتبط في ذهني حينها بذبح إحدى دجاجات أمي، التي ننتظرها بلهفة وشوق، غير أنه في ذلك اليوم من ذبح كان صديقي حسن، يومها ذبلت تلك البسمة الباهتة واصفر ذلك الجلد الذي تجعد قبل أوانه... كنت أحدق بذهول في ذلك الجسد الذي نال من الحياة أكبر بكثير مما هو له، كانت نافورة الدم المتدفقة من رقبته، تعلن شارة البدء، ومقدم موسم ترياق الوجع، وآخر ما وقع من نظري على جسده الممتد، كان أعواد القات المحشورة في جيب سرواله المتهرئ، فقد كان ينوي العودة إلى الجبل لرعي الأغنام ، لأنه لو فكر في العودة إلى البيت لكان ضرب أبيه المبرح هو ما سيجده. لا أعرف لماذا كان يضربه بكل تلك القسوة والتواتر؟ هل كان يعلم أنه سوف يموت مبكرا كي يوفيه حقه ؟ نحن نتنازل عن كل شيء في هذه الحياة إلا أوجاعها فإننا ننال جرعاتها غير منقوصة.

لم أكتب قصة قتلك يا صديقي كما وعدتك يومها، لم انتقم لك كما كنت أظن، التحقت بنداء الوطن كما قيل لي حينها، وبدلا من القلم حملت في يدي بندقية، وها أنا قادم إليك بتهمة خيانة الذي خرجت ملبيا نداءه، عشر سنوات يا صديقي من الحرب، الذي أينعت فيها براعم الحزن، وصار الموت غاية تنشد.

انتصـــــار

حسام الدين فكري

(مصــــر)

كان هو في الطريق الصاعد، وكانت هي في طريق الهبوط.

كان نجمه ساطعاً ، وكان نجمها يأفل .

قبل عشرين عاماً عرفها. يومها لم يكن شيئاً مذكوراً. لعبت بفؤاده ومنحته أمل الحياة . ثم ارتمت في أحضان أول دفتر بنكنوت !.

ودارت الأيام دورتها. ثلاث مرات تخفق في الإنجاب. زهدها الثري فألقاها وراء ظهره. راح يجدد شبابه مع الصغيرات !.

أما هو فانتشلته معجزة من القاع. ارتقت به إلى عنان السماء. صار علماً في مجاله يشار له بالبنان .

حقًا حفرت التجاعيد بصمتها على وجهه، لكن التجاعيد أكلت وجهها هي!. خطوط الزمن تزيد الرجال وقارًا، لكنها تقتل النساء ! .

والتقيا في منتصف الطريق. وجد قلبه يخفق رغمًا عنه. لم تكن كخفقات قلبه الأخضر القديم. كانت دفقة مفاجئة من ذاكرة استعادت نشاطها .

حيَّته بابتسامة واهنة:

- كيف حالك ؟

- الحمد لله.. في أحسن حال

- أنا.. أنا أيضًا.. أعيش جيدًا.

كانت تكذب بلاريب أو بالأحرى «تتجمل»!. وجهها الشاحب ينبئ بحالها. أناقتها الغائبة تشي بالحقيقة .

لم يجد شيئاً يقال. نازعته رغبة سادية في الانتقام. سيقول لها إنه صار «فوق» وهي «تحت». ولكنها تعلم بالطبع. صوره تملأ الصحف والمجلات، ووجهه معروف على الفضائيات !.

تذَّكر بيتًا رائعًا للعبقري «طاغور»: «ماكان حزناً ذات يوم، أصبح اليوم سلاماً». فلم يزد على قوله:

- إذاً.. أراكِ على خير.

أومأت برأسها وهي تغمغم مثله. ذهب في طريقه وراحت في طريقها. سار بخطوات بطيئة تعصف به الذكريات. أمام سيارته توقف لايريم. فجأة احتلت رأسه فكرة واحدة. «هذه المرأة صنعتني.. لولا تركتني ما كنت شيئًا». انطلق يعدو إليها بنبضات لاهثة. قدَّم لها الكارت الخاص به :

- لو أردتِ شيئًا.. لا تترددي.. اتصلي بي !

شكرته بكلمات مقتضبة وهي تتعثر في خجلها.

عاد بخطى واسعة إلى سيارته. لم تكن ابتسامته أقل اتساعًا. كان انفعالاً غريبًا يحركه. هبطت سحابة لطيفة على قلبه . لقد انتصر على نفسه من جديد ! .

الموســـــيقار

موسى الثنيان
(السعودية)

أمشي وحيدا في طرقات المدينة الحزينة، حاملا جيتاري على ظهري، ليس في هذه المدينة ما يبعث على تراقص الأوتار، كل أبوابها موصدة أمامي؛ ذات عبور مررت بمقهاها فعزفتُ لهم لحناً، امتزجت ايقاعاته بعبق قهوتهم، ولكنهم لفظوها من أفواههم، اقتلعوني كما تقتلع الأشجار وألقوا بي خارجا، لململمتُ روحي وبقايا لحني الذي امتزج بالقهوة، وانكفأت هاربا إلى مسرح تلك المدينة الكئيب ؛ والغبار يلتصق فيه كسجادة إلا من بعض ما تتركه آثار أقدام العصافير، لم يجد لمسرحيات شكسبير متسعاً لها فوق خشبته التي صنعت من أشجار السنديان، أخذتُ أداعب أوتار الجيتار بلحن شجي، تموجت أنغامه في الفضاء لتغني ترتيلة ملائكية تضيء ذلك الظلام، كل شيء يموج حزنا، العصافير والأزهار والبيوت، ولم يكن هناك سوى نور ضئيل يرسله القمر، صوبت بصري إلى قاعة المسرح المظلمة، تراءت لي أطيافٌ من البشر تملأ مقاعد المسرح، لا أدري متى جاؤوا وكيف؟!، هل نبتوا من الأرض! أم هل حملتهم نغمات

الموسيقى إلى هنا!، أطلتُ العزف ، انهمرت أنهار من الدموع، بللتُ سترتي الكستنائية، عزفت لينشد الكون معي، بعدها توقفتُ عن العزف، مسحتُ دموعي بمنديلي الأزرق المخبَّأ جوار قلبي، وانحنيت إلى مقاعد القاعة الفارغة الذي تبددت منه أشباح الناس عند آخر توقيعة لحن ؛ وأنا أعود نازلا على درجات المسرح كأي موسيقار شهير، دلفتُ كالغريب في طرقات المدينة، قادتني قدماي إلى الحديقة المهجورة ولحن الخيبة يثقل روحي، تقف الأشجار باصطفاف تهيئ إلي طريقا للعبور!، مناضد الحديقة مازالت رائحة الحب عالقة فيها!، والأزهار البيضاء التي لم تغلق أكمامها بعد للمساء قد تشربت بلون ضوء القمر الفضي وقد أصبحت نجوما أرضية، كائنات هذه الحديقة بدت وكأنها تدعوني للعزف، هي مأواي الأخير الذي أهرب إليه، من المدينة إلى الأحراش طفقت أطلق لحنا ربيعيا محاولا تبديد حزن أهل هذه المدينة الذين نسوا كيف يفرحون ردحا من الزمن، فالليل واللحن الربيعي يوقظ الأشياء ، كانت نوافذ البيوت، تضاء وتُطفأ، ولم تبق سوى نافذة وحيدة ظلت مضيئة، لم انتبه للزمن ولا ضعفت أصابعي عن العزف من أجل روح أظنها ملائكية تقف خلف تلك النافذ.

نــــــدم

نزهة بنادي بركة
(المغــرب)

قـدر

كان رهان أمهر جراح تجميل أن يجعل من دميمة ملكة جمال، أعجبته تزوجها.. بعد طول انتظار أنجبت له مولودة، أطال النظر اليها باندهاش، تدخلت أمه : خلقة ربنا يابني.

ذئـــب

اشتغل في بداية شبابه بإحصاء حسناوات العائلة.. بعد انتهاء مهمته بنجاح أعلنت أمه خطبته من التي لم تعرف رجلا قبله.. في حفل الزفاف كان أصدقاؤه يَقصُّون حكاية شن وطبقة

نـــدم

تزوجته لأمواله، تزوجها لجمالها.. تعب من النفاق طلقها مقابل أموال الدنيا من أجل كرامته.. سكنت أفخم الفنادق، ركبت أعلى الدرجات برا بحرا وجوا ، شبعت، تعبت، عادت للأرض وعاد لها صوابها، كان هو أيضا عاد له عقله.

شيخ الشباب

يجلس إلى بنات العائلة في حفل الزفاف، هن يتعمدن التغنج بشعورهن ومشاعرهن رقصا على أوثار نفسيته الهشة.. تُلمِّح له النسوة بزغاريد الفرح، إلا أن شبح تلك المرأة لا يفارقه.

نجمــة

قررت ذات مساء أن تنزل لمستوى الأرض.. تعثرت في شهب الرجم.. أرادت العودة فاحترقت .

رحيــل

بالأمس قررت القصيدة الرحيل.. رفضت أن تحاكي الجبناء الذين صنعوهم أبطالا.. في خجل غادرت أمام عسكرة القافية.

عروس

تصمم أجمل ثياب الحرير.. ترصعها بالشواروفسكي.. رصت قطع المخمل بالأحجار الكريمة إلا حجرا واحدا ترتعش له يدها فيسقط كما سقطت ذات ليلة تلك القذيفة على بيتها.

قريــة القصــر

أمـل الفــاران
(الســعودية)

يقول محسن الهزاني:

«نهاره كما ليل بهيم، وليله نهار من إيضاح البروق اللوامع»

إلا أن القريــة اللقيطة وعت وجودهــا بقبة ملبدة بالغيوم، غيم أسحم غير أن أجفانه خدرة؛ غيم كقطن قذر تحلجه يـدٌ لا تكلّ، أما أهل القرية فلا أعرف متى أفقدهم اعتياده النظر فيه.

بيوتــات القرية القليلة المتناثــرة لا ترى شمسًا ولا قمرًا، وقد حلّ أجداد قاطنيها معضلة الزمن بمواقيت القصر الكبير على الرابية الناتئة على حدهم الوحيد؛ أُوحِي للأقدمين بأن المنارة في ركن القصر تشق الغيم فتعرف النور من الظلمة.

يفــوح الهيــل في دِلال القصــر فتصحــو القريــة، تتنفســه أبوابها فتطقطق مفاصلها، أما الجوع فيقرقر في بطــون ناسهــا حين يلطــم وجوهها ما فــر من دسم قدور القصر، ساعتها تطبخ القرية حصاها وتستعجل قضمه على رائحة الزفر قبل أن تتلاشى.

الليـل تعرفـه القريـة بـلا شـك حـين تبـدأ العرضة، تـرج دفوفها سكـون الأكواخ فتتوقـف عـن حـرث حقولهـا المحلة. بقيةً من همـم النساء تكفـي مع الطبـول لإعداد العشـاء والقبض على الصغـار، يجلب الآباء أقمشة مبقعـة، ويُمهد الصبيـة لوضعهم في مراقدهم.

تعـزف أوركسـترا القصـر عـزف كونشيرتوات مـن فصول فيفالـدي الأربعة، وتظل كعـوب الصغـار تعـارك مهادهـا، ثم يتحسس الأزواج بارتباك أجساد بعضهم تمهيداً للنوم.

****

«وإن تشوقتكم بعثت لكم كُتُب غرامي ومنكم الكُتب

في سباتهـم حلُمت بهـم عمتهم النخلة، انبعـث جـن الرمـل يعـزف، نفحـت هـي بجريدهـا طربًا، فشق رمـح ذهبي الحجاب الرمـادي الكثيـف، اصفـرّت السحـب حوله مرتاعة والرمح يوسّع ما فتق.

طلائـع النـور وكـزت اللحـم العـاري، فتنبهت عراقيب انفلتت من الأقمطة.

تزحـف أجساد غضـة بلفائفهـا ناحية الضوء، سعيهـا المحموم يمزق أكفان سباتها الـدوري، حين يستـوي الغلمـان قائمين على أرجلهم يوقظون أهليهم.

لحظـات صمـت مهيبـة تمـر وعيونهم تشرب الضوء وتفحص به ما حولها، تفاصيل حجبهـا الغيم دهـرًا عادت: النقوش الملونة على أبواب بيوتهم الخشبية، ملامح الأحباء، ضفائر الصبايا، تقشف مواقدهم.

تقـع أنظارهـم علـى أكـوام النفايات، ويتذكـرون رائحـة العفـن التـي تزفـر في خياشيمهـم بين وقت وآخـر، يتذكرون نيتهم العمياء القاضيـة بإزالتها، وجدالهم اليومي حول موضعها.

الفتيـان يبهرهـم النهر تحـت قريتهم، النهر الذي انحرفـت القرية منذ أول عماها عنه صوب البركة الراكدة تشربها.

يرجعـون البصـر كرتـين فـإذا بقرص برتقالي يسطع في كبد السماء.

صـداع يطحـن نواصـي الكبـار ومحاجرهـم، يزيـده العيـال بصيحـات ابتهاجهم وتقافزهم وأصابعهم تقرأ الوجود في النور. تترنـح أعناق الكبار بثقلها بحثًا في أوجـه بعضها عن شفاء مـن طنين يتضاعف في جماجمهم.

يهمـس أحدهـم بتبجيـل: أهـذه هـي الشمس التي كانت سيدة نهارات الأسلاف؟!

- فهو الصباح إذن؟

- يـوم جديـد؟! لا يمكن، مستحيـل.. قهوة القصر لم تعطّر أزقتنا بعد.

****

جاء ذكر القصر ليلتفت الجميع نحو الرابية الغافية. قبل تلك اللفتة الجماعية هربت بقايا الغيوم حين جففت الشمس حمولتها، انسكبت موجة جديدة من أشعتها على القرية، انتعشت مفاصلها فتمطت، وتضاعف في ثانية حجم أبوابها ودروبها وأطوال حيطانها وأجساد أهلها، ولأن ذلك حدث بحسبان وفي تناغم لحظي مدهش لم ينتبه أحدٌ له، وكان يمكن ألا يفطنوا لو أن ذاك النمو شمل القصر ورابيته.

حين التفتوا للرابية راعهم كم تقزّمت؛ لم يعد سهلاً رؤية قصرها اليتيم.

صداع أسرى المألوف تضاعف، خوفهم أساء ظنونهم ببعضهم، توجس كل منهم من صاحبه، كشروا عن أنيابهم باحثين في العيون عن طموح سطوة خفي.

بتر كهل هواجسهم: ارتفعت الشمس قدر رمح ولم نصل الفجر!

اتجه للنهر ليتوضأ وعينه تبحث عن ظلالهم وراءه. حين طهر ظاهره تقلّب وجهه في سماء كمرآة بحثًا عن القِبلة، قبل اليوم كان يصلي عكس اتجاه لغط القصر، والقصر الآن غارق في صمته.

امرأة انكبت ترتق فتقاً في ثوبها، وأخرى شمرت عن ساعديها تطهو فطور عائلتها، ورجل دخل في جدل قصير ثم حمل مسحاته واتجه للحقل، أما الأكثرية فتوجهوا للقصر.

****

«قال لي: ما أراك سواه ولم يُرك نفسه فقد مكر بك».

ما إن رفع الماشون أرجلهم ليتقدموا خطوة حتى غدت الرابية بقصرها خلفهم، عادوا خطوة فراغ أمامهم.

بعد عدة محاولات بائسة كلَّ المتحمسون وقعدوا.

في الهاجرة أكلت كل البيوت وجبة لم يتفق القاعدون إن كانت فطوراً أو غداءً، ثم عاد النقاش حامياً، وبدأ خيط دخان واهن يتلوى مرتفعاً من أعلى القصر.

تشممت أنوف الرائحة، وأقسم بعضها أنها تشبه القهوة. وازداد صداع القرية.

العاملون في الحقول كانوا قلة مترددة ذاك النهار، وعزيمتهم المحدودة انطفأت حين غطّست الشمس قوائمها في النهر.

سكن الصغار على الشط، بهرتهم صفحة خدها حين استعادت لونها البرتقالي وهي تتوارى خلف صفحته.

الظلمة التي أعقبت غيابها أرعبت القرية، ظلمة لا تشبه اللون الرمادي المحايد المعتاد. بعضهم قال: انشغلنا بالحكي عن تأملها. وعضّت الحسرة القلوب.

هتف أقربهم بيتًا للرابية: هذا النهار هلوسة جماعية، وحلف ماسحاً براحته

شاربه وعارضيه (وهي حركة -كما يجب أن أنبهكم- لم يرها أحد في الظلمة): ستتأكدون حين نصحو مع ريحة القهوة غداً.

عـادت النسـاء تقبض علـى عراقيـب الصغـار وتمهدهـم، كانوا قد أهـدوا النهار أغانيهـم، فنامـوا على أحـلام زاهيـة، أما الكبار فوضعوا جنوبهم بكسل، وعافوا طقس الغزل الليلي مشغولين بالغد.

انطلقت أوركسترا القصر تعزف، أصاخوا السمع قليلاً ثم اختصموا.. وأقسم بعضهم أن العرضة لم تسبقها.

****

بعد أن سكت العزف انحدر عليهم مسن نتن الرائحة (أعرف عمره لأني رأيته أما هم فقـد حدسوه من لهاثه ومـن أوتاره الصوتية الصدئة).

اقتضى كرمهـم العربي وهم يوافونه في مقهاتهـم ألا يسألوه عن اسمه ولا غايته، وما أمهل فضولهـم. قال: إخـواني وأحبائي إني نذيـر لكم مبين، ومعي مفتـاح الغد ومزلاجه فلا نجاة إلا باتباعي.

لم يكـن بالجمـع مـن طاقـة للتشـكك، سكوتهم أراح المسن فأكمل: أعرف أن التعب نـال منكم شطر هذا الأسبـوع، لقد كنتم يا إخوتي ضحية خدعة، ألم تنتبهوا كيف غشي على أبصاركم فرأيتم شمساً ونهراً؟

ألم تتصـدع رؤوسكـم؟ ألم تختصمـوا ويمسك بعضكم بخناق بعض!؟ أما ضيعتم حس الزمـن فحسبتـم أنكم في يـوم طويل متصل وعجيب!؟

يخطب فيهـم المسن ويهـزون رؤوسهم: بلى.

ويكمـل: أمـا لاحظتـم أنكـم لم تهتدوا لـدرب القصـر، ولم تشمـوا ريـح قهوته ولا سمعتم بوضوح عزفه!؟

بأصوات مبهورة الأنفاس رددوا: وصفت ما حصل.

قال: هذا السحر العظيم.

تشككوا: سحر!؟

- سحر.. وحيكت عُقدُه حولكم،

بعـد أن جادلـوه قليـلاً استفهمـوا: ألن تشرق الشمس مرة أخرى غداً!؟

- نحـن في الغد الآن، أتيتكم بعد أذان الفجر في القصـر، وستشمـون ريح القهـوة بعد لحظات.

- لكننا لم ننم بعد!

- هـذا من أثـر السحر فقد ظللتـم سادرين فيه ثلاث ليالٍ حسوما.

- فما الحل؟

- الحـل صعـب، لكنـي بعـون الله أرشدكم: ارجعوا سيرتكم الأولى، ناموا حتى يصحو القصر، وتغدّوا على ريح قدوره، واهجعوا بعد العزف الأخير.

قال رجل في أوسط عمره: لقد اتجهنا اليوم للقصر، وما استطعنا الوصول له. وبتحرج تحنح مسلكاً حنجرته قبل أن يضيف: وبدا أنه أصغر مما كنا نظن.

ضحك المسن ضحكة مجلجلة، فاحت معها رائحته البخرة، فأزكمت أنوفاً وأدمعت عيوناً وقلبت أمعاءً.

وصلة التعذيب الضاحكة زادت إعياء أجساد أهل القرية، طالت حتى غدا سكوته أمنية، ثم قال: هذا إفك مبين.. القصر العظيم على رابيته وسترون متى انتظمتم على مواعيده وبطل عنكم السحر أن حجمه لم يتغير.

****

بعد جولتي قهوة من دلة الضيف غفا الشاربون، وقبل أن يغادرهم الطارق شقت الصمت شخرة صغير نائم. تذكرت القرية أول يقظتها، وكان لزامًا عليهم أن يطرحوا المأزق على النتن: سيُطل السحر من بين الغيوم مرة أخرى.. فإن أيقظ عيالنا ومزقوا أقمطتهم فما نحن فاعلون؟

يهز رأسه فيحثو في وجوههم المفتوحة غباراً حامضاً، يمرر أفواههم، ثم يقول: هذا الخطر الأعظم.. شدوا مهادهم كما لم تفعلوا من قبل، وأدخلوهم الآن حجرات بلا كوى فيسلمون، لأن تأثير السحر فيهم أشد، ولو لم تفعلوا فسيصيبهم مس وستفقدونهم للأبد.

انسل منهم والرجال يشمرون عن سواعدهم، لكن أيدي الأمهات صدتهم عنهم وأرخت المهاد.

«اهرب يا حبيبي، كن كالظبي، أو كغفر الأيائل في جبال الأطياب».

فتنـــة الضـــوء

راشد فهد القثامي
(السـعودية)

يالــهُ مِنْ صباح جعلَهُ اللّه يشَـعُّ مِنْ تفاصيلِك، ويا لأغانيْنا التي سخرَ مِنْهـا الأحبارُ... قالَتْ: تمهّلْ فثمّةَ بُقْعةٌ تحتَ أزرارِ ثوبِكَ، فدعْني أفركَها. قُلْتُ: ما لونُها؟ سكتــتْ لمْ تجبْ، وهيَ تمسكُ بثوبــي لم أشْعرْ بالشهْوة ولكــنّ أنوْثةٌ تتمدّدُ في جميْع أجـزاءِ الغُرْفة. نسيْتُ لونَ البُقْعــة، ونسيــتُ عُنفـوانَ الفحُوْلة، وبعْــدَ فراغها مِنْ إزالــةِ البُقعــة. قالت: أكملْ مــا بدأْتَه مِنْ شعــر، عُذْرًا فالقصيْدةُ هيَ روحُ البُقْعةِ التي قُمْت بإزالتها. ضحكتْ وهــيَ تصفُنــيْ بالشاعرِ المجنُوْن، هــي لم تكُنْ مُحاورةً رائعــةً لــذا تكْتفــيْ بالضحــك الخفيف. أنــا فقط مَنْ يتكلّمُ، ومن يضحكُ، ومنْ يعبثُ بأشْيائها، وهيَ تضحكُ ضحكات خفيفة، أكادُ أسمعُها. ضربتْنيْ على أصابِعيْ ضربةً بسيْطة، وردّدتْ قائلةً: اعقلْ... اعقل... اعقل... اعقل... نحــنُ بُقعٌ كونيــة، على إثرِ لحظــات غراميــة خُلقْنا يا سيّدتــيْ. نحْنُ أبْناءُ سكْرة عشْق هيّجَها العطْرُ المُنْبعثُ مــنْ أنحاء أنوثة عميْقة جدًا. أخَــذتْ هاتفيْ وقلّبتْ في قائمةِ الأسماءِ، وجدتْ رقمَها بدُوْنِ اسم، تعجّبتْ لمَ لا

تضعُ اسمِـيَ، أمْ تخْشى أنْ يعرفَه الأصدقاء. يـا سيّدتي: نحـنُ مُبهمُون، فقـولي ما اسمي في قائمـةِ جوالـك؟ قالتْ: سمَيْتُـكَ الهِداية، والغِواية، فجنونُكَ يحملُ في ثناياهُ تناقضات. يـا سيِّدتـيْ: يبْـدُو أنّ الأحـلامَ عصيّةٌ على مثْلنـا، ولسوْفَ نتحدّثُ طويْلاً عـنْ أوْصافنا التـي يخْتزلُهـا الزمـنُ في شُحُـوْب مـؤْلم. قالـت الربـابُ: نحْـنُ نُعـاني؟ لأنَّنا فُصحاءُ تأْسرُنـا لُغةٌ مكتُوبـةٌ علـى أوْراقِ المُراهقيْن، ولئنّ رسُوْمـاتِ الفتيات تُدْهشُنا، يجبُ علينا ابتكارَ وسيْلة جديْدة للهُـرُوْب منَ التعبيرات البائسة... بلْ يجبُ علينا مُمارسةَ السُخرية بشـكل دائـم على الذيـنَ يكْتبُـوْنَ أحاديْثهمْ علـى مُفكّـرات صغيـرة؟ لكي تبْقـى ذكرى. إنَّهـا يـا مُلْهمَتـيْ محـاوِلات جـادّة لتسْجيْل آلامهـمْ الغامضة، فهلْ بوسْعنا التماسُ عُذْرًا لهُـمْ؟ وهلْ نحْنُ عشْنا مأْساتَهم؟ لمْ تجبْ... لكنَّها حاولَـتْ أنْ تُخْفيَ ضجرَهـا منْ هؤلاء العابثـيْنَ بأوراقهـمْ، وألْوانهـمْ الخشبيـّة. الربـابُ لا تجيْدُ سُوى السكُـوْت، وإنْ تحدّثتْ كانَ حديْثُهـا يـدورُ حـوْلَ تفاصيـْلَ صغيْرة، كبُقْعةِ ثوْبيَ التـي أزالتْها. هيَ بطبْعِها هادئةٌ لا تُحبُّ الضجيْجَ، والأصواتَ المُرْتفعة، وشغبَ أطْفالِ الجيران، وأيضًـا تكْرهُ صوْتَ مطرقة يسْتخدمُها جارٌ لنا في عمله البسيْط. الربابُ تجيْدُ قراءةَ ملامحيَ عندَما أبْدُوْ يائسًا وتعْلُوْ وجْهـيَ سيمياءُ الألم، هيَ تُـدْركُ أنّيْ أريْدُها أنْ تقـوْدَني إلى المكتَبة، لكنَّهـا كعادتها تحبُّ سمـاعَ الأمرَ منّيْ. لقدْ كانَتْ تحـاولُ إقْناعيَ بعلْـم الطاقـة، والاسْتشْعـارَ عـنْ بُعْـد، ولا أخفيْكُـمْ كُنْتُ أرْفضُ ذلـكَ، وإذا تماديْتُ في سُخْريَتـيْ تنْزعَجُ بهدوء... يا سيِّدتيْ أنا على يقين مـنْ تواصلِ أرواحنـا وتلاحُمها في ظلِّ مشاكساتنا التـي لا تنْتهيْ... الربابُ لا تحبُّ استرْسـاليْ عنْدما أتحدَّثُ عنَ الآخريْن، لذا تتعمَّدُ التقليْلَ منْ قيمة قوْليْ. نحْنُ نشْتركُ في أمـوْر مختلفة، وإنْ لمْ نتَّفقْ يبدُوْ الأمْرُ ممتعاً بالنسْبة لي. لقدْ أسْهبْنا كثيْرًا في الدفاع عنْ آرائنـا التي لمْ توْصلْنـا إلى إنْجاز يساهمُ في خلْـق ابتسامـة لدينـا. بعْدَ حـيْنٍ تساءلَتْ لمْ يـزْدادُ إعْجابُكَ بالكُتب معَ ذلكَ فأنْتَ تحْتاجُ إلى قـارئ؟ كأنَّهـا تقوْلُ لمْ الإعْجـابُ بشراءِ الكتب وأنْتَ أعمى؟!.

طربيـــــات

خالد أحمد اليوسف
(السعودية)

رعشة الزار

طار من بين أيديهم، استطاع التحليق وسط الجموع المشدودة ببعض، وهي تنظر إليه بدهشة وذهول، من انحناءات جسده الناحل وانعطافه يمنة ويسرة، متسائلة كيف استطاع فك ذراعيه من أذرعتهم المتماسكة، إلا أن السؤال طار مع أصوات الغناء المتردد صداه بلحن سامري أخاذ، وخفق الأيدي يشد الدفوف الساخنة، ونغمات (الأورج) تعلي الطرب طرباً، وتأتي كلمات أحدهم بآهات معلنة عن تفرد رقصه المثير: مايحرك الزار إلا سامري الوادي!

تراقص الدف بين أيديهم السمراء!

وقفتُ في آخر الصفوف، بعد أن انجذبتُ إلى صوت أطرب له مساء كل خميس، حين أمرُ بقصر أفراح قريب من بيت صديق أزوره بين وقت وآخر، أحسستُ بسيطرة الراقصين من كل صوب يتجه إليه نظري،

ولكل راقص أسلوبه وايقاعه الطربي، فجأة شعرت أن قدمي اللتين تحملانني تهتزان، حاولت الاستطلاع ثم التراجع للوراء، وإذا بي محاصر بآخر من خلفي يهتز كالأول، ثم دوت أصوات لا أميزها، فهب آخرون نحوهما لحملهما إلى وسط ساحة اللعب، وسط الايقاعات والطبول والدفوف، وخفق أيديهم بسامري لم أرَ له مثيلا.

أقصوصة أبــوة

محمد أحمد شمروخ
(مصــــر)

المثلث المقلوب

ينام بعد صلاة العشاء، يصحو قبل صلاة الفجر يتوضأ يستزيد من أنوار الصبح، مطمئن البال والقلب، راقبته التي تسكـن أول الدرب، تنتظره كل فجر تكنس الشــارع القروي الضيق، تثـير الغبار لم يلتفت إليها في بادئ الأمر، استعـاذ بالله من الشيطان الرجيم، ثاني يـوم ثالث يـوم رفعت الثـوب يظهر بعضا مــن السحر مثلـث برمـودا ينادى في خفـوت، وقف أمامهـا برهة، بحركة مصطنعة سحبت الثوب تستر الفخذ، رابع يوم تركـت الباب مفتوحـا، لم تكنس الشـارع، أضاءت نور الغرفـة، اختلس النظر رآهــا تداعب (...)، من يومها لم نره يصلي الفجر.

مساعدة

في شــارع المدينة المزدحـم، بكل صنـوف البشر، وقـف مزهوا كطاووس، عندما نـادت عليه، لو سمحت نظـر حوله، أشارت إليه أنت، عـدل من ياقة القميص

أدخـل أصابعه بين خصلات شعـره المجعد، نظـر إلى حذائـه الـذى يلمـع، تلفـت حوله بدونيـة لكل الرجـال المارين بالشـارع، توقع أشيـاء كثيرة، أقلهـا كلمة أعجـاب، قبل أن تتواصل الكلمات التي حفظها عن ظهر قلب، انهارت كل أحلامـه، أعطاها كل ما معه من نقود معدنية، واختفى.

معرفة

لم يعـرف أحـد مـن الحضـور في قاعة المحكمة، سر ثورة القاضي على المرأة.. التي جاءت، لتحضر الحكم في دعوى خُلعها، ثورة القاضي أحس بها كل من كان بالمحكمة أطال في إحـراج المـرأة، بأسئلتـه المذلـة، الوحيد الذي كان يعرف.. ساعي المحكمة.

معايدة

لمـا كان موعـد أنصال المحافـظ صباح العيـد، أخذ يجـرى ويتعـثر في الأثاث حتى وصل الهاتـف نظر، وجد رقم ساعي المكتب، نظر إليه باحتقار ترك الهاتف يكمل الرنين

أبـوة

أبـى الذى كان يضـرب الأرض، فتخُرج لنـا غداءنـا، يحملنـي على كتفـه حين يعبر موانـع الجغرافيـا المائيـة، وكان يطلب مني أن أبـول على جرحه الـذي ألمّ به من حقول القصـب العصيـة أبى الـذى لم أعـرف أن الكبر تسلـق على أكتافـه، إلا بعد موت عمى الأكـبر أبـى على عصـاه الملتويـة، يبحث في دروب القرية، عن المسجـد.. يصلى الفجر، يغافلنا، يشترى لنا الخبز، ونحن نيام.

تـــــداعي

إدريس حنبالي
(المغــــرب)

لهــب

نَائِحًا يُلَمْلِمُ وَجْهًا كرَّمَتْهُ السَّمَاء ..
يَتَحَسَّسُ إبْرَاهِيمُ تفاحةً تُوَثِّقُ جِيدَ العُصْفُورِ الأَخْضَر..
يَمْسَحُ بِجَنَاحَيْهِ وَيَتْلُو: هُنَا يَغْفُو الوَطَن.

تداعي

يا نجمةَ الصُّبح غَنَّتْ فيروز ..
الوزيرةُ الشَّقراءُ وابتسامةُ غد..
خفافيش تَحْتَلُّ الصورة وتَتَبرّك :
«الخَاتَم أيضا كان أفلج»
تغفو الملائكة في قعر النيل؛ تَخِرُّ الشَّمس

وصية

عَـادَ مِـنْ دِيَـارِ الغَـرْبِ بَعْـدَ طُـولِ غِيَـاب.. يَتَلَهَّفُ لاصْطِحَابِ ابْنَتِـهِ الصغرى في مِشْوَارِ أُفُولِهِ المُتَجَدِّد ..

بهمَّة تَعَهُدُهَـا ، يُجيبُ عَجُوزَهُ الَّتـي يَأْسِرُهَا السُّؤَال: أُرِيدُهَا أَنْ تَعْبَثُ بجلبَابي قليلاً.. أَلاَ تَرَيْنَ بلاَه..؟ مَسَاءً، أَطَلَّ عَلَيْهِمْ تَوْأَمُهُ البِكْرُ مُثْقَلاً؛ يَتَجَرَّعُ أَسَاه.

حنين

حَمَلَتْـهُ ريحٌ صَرْصَـرٌ إلى أبعدِ مَـدَى.. رأى جدّه المحـارب و خالَ أمِّه الفقيـهَ الّذي لفظَ أنفاسَــه وحيدًا في قرية نائية .. متأفّفًا أَعَارَهُ فِرَاشَـه بعدما أَلْفَـاهُ يَسْتَسْلِمُ لِنَـوْم عميق .. قبـل أن ينصرف إلى المدرسة ؛ اعْتَصَمَ عِنْدَ البَابِ هُنَيْهَةً ، يَلْعَنُ الفوَارِقَ الطَبَقِيَّة ..

شرائط الساتان

غدير الخاوي

(اليمـــــن)

حين تهاوت جدران ذلك البعيد الشبه بما يسمى منزل ولم تحتمل قسوة الحياة كان صدرها المأوى،وحين داست تلك الجدران بكل جبروت على ما تبقى من جسد الأب المعيل باعت هي جسدها للهيب شمس متلظية مقابل بعض قطع معدنية قد لا تكفي نهاية اليوم لشراء وجبة تسد جوع معدتين خاويتين. لم تكتفي فمتى كان لعطاء الأم حد وسقف..تمنت لو كان باستطاعتها سرقة بعض تلك الضحكات النابعة من صميم القلب لأطفال زوار المنتزه القابعة أمامه بما تبقى لها من جسد أنثى لتهديها طفلتها الوجوم «نغم».

«نغم» التي دفنت آخر ابتسامة لها مع ألعابها وجسد أبيها الحنون علها تؤنسهم.

حين تنظر إليها لا تجد ما يميزها عنها فعينيها تكتحل بنفس نظرة البؤس والألم ،وخطوط التجاعيد قد تسللت في غفلة منها لتسطوا على كفيها أيضا بجشع وغلظة. ثيابهما الممزقة ونظرات الاحتقار من المارة وكأنهما متسولتان تجعلها تتقيأ عالم بائس يتصنع مثاليته بتقزز مبالغ مع ما تبقى لها من

أحشاء ورغبة في العيش. تهز رأسها بعتب على نفسها فكيف تفكر بهذه الأنانية !!تنشد السلام لروحها بالموت وتترك ابنتها لعالم باع نفسه للشيطان! تنظر لنغم بعين دامعة وتعدها بأنها لن تستسلم للموت قبل أن تطمئن عليها . تظن نفسها تطمئنها بينما هي تشعرها بأنها عبء ثقيل عليها دون أن تدري.

ابتسمت نغم....

لم تصدق أمها عينيها وكأنها لم ترَ ابتسامة في حياتها قط أجمل وأطهر من هذه الابتسامة التي تبدو كنغمة صامتة تعدت بسحرها كل تلك النغمات المسموعة في الكون.

لن تتعذبي أكثر أمي ،أعدك. فأنا منذ اليوم لن أبقى بجوارك ساكنة متجهمة بل سنكد معا وننشد لقمة العيش يدا بيد.

كنت أحب غزل البنات أكثر من أي شيء حين يحضره أبي بألوانه الزاهية لأرى عالماً جميلاً بألوان قوس قزح في يديه. اختفى هذا العالم برحيله وتوالت المصائب لكني أظن بقية الأطفال مازالوا يصدقون كذبة العالم بألوان قوس قزح ولهذا أنتِ ستصنعينه وأنا أروج لبيعه فما رأيك.؟.

سقطت دمعة مخلوطة بالصدمة والفرحة والذهول والدهشة معا..متى صارت ابنتها هذه المرأة وكيف لها أن تنطق بكليمات أكبر وأثقل من عمرها بعشرات السنين. قاطع دهشتها سؤال نغم من جديد:

لم تردي أمي ما رأيك؟

خافت أن تختفي تلك الابتسامة التي تدفع بعمرها للهاوية مقابل ظهورها مجددا فأومأت برأسها قبولا واختنقت الأحرف بحنجرتها لتبلعها بريقٍ مُر.

مضت الأيام وتجلت براعة نغم في اجتذاب الأطفال مع أهاليهم بغنجها ودلالها الطفولي حتى إن والدتها كانت ترى الكثير من نظرات الغيرة لدى بعض الأهالي وكأن ابنة البائعة لا يحق لها أن تكون بهكذا مواصفات فيشتعل قلبها خوفا عليها لكن ذلك الخوف يبرد بمجرد أن ترى الابتسامة تبرق من عيني نغم..

تغيرت الأحوال واستطاعت الزهرتان جني ما يكفيهما لإيجار غرفة مع حمامها وما أن وضعتا قدميهما فيها حتى شعرتا بأنهما قد سكنتا قصراً من قصور الحكايات وبعد أيام اشترت الأم آلة للغزل بدل تلك المؤجرة وبدا لهما وكأن الكون يجود عليهما ببعض من ألوانه المخبأة. لكن أنى لعالم جهنمي أن يبتسم وان ظنتا أنيابه ابتسامة هو فقط يتلذذ بسرقة الفرحة حين تصل لذروتها..هاهي الأم صباحا تخبر نغم بأن

اليوم هو ذكرى مولدها وتسألها ما الهدية التي تتمناها فتتبدل البسمة ويغرق بؤبؤ عينيها في بحر دمع بلون الغروب

- باقة من زهور الليلك نضعها على قبر والدي..

لم تتمالك الأم نفسها لتطوق نغم والدمع ينهمر حاراً وغزيراً كالدم في عروقها وهي تردد: لكِ ذلك غاليتي.

لبست نغم فستانها الأبيض وسرحت والدتها شعرها بشرائط الساتان الحمراء فبدت كالملاك..هاهي طفلتها تتورد وتعود كما كانت.. لم تصدق أنها ستعيش لتراها هكذا من جديدٍ حتى إن الأحلام توالت لتتخيلها عروساً في يوم زفافها. اشترت والدتها باقة الزهور، وبينما هما تقطعان الشارع للوصول إلى المقبرة سقطت الباقة لتنحني «نغم» انحناء عروس تقبل يد اشبينها . صوت مكابح يعود بالأم إلى الواقع لترى نغم وقد سالت ألوان شرائط الساتان في شعرها على كل جسدها. يبدو أن موعد رحلة السلام قد حان.

ظـــــــلال

بسط الظلام كفه على الأرض ليتكئ معلنا بأن الوقت قد حان كي تخرج تلك الكائنات الليلية بوجهها الحقيقي وتضع أقنعتها التي اضطرت لارتدائها طوال النهار. كم يستلذ الظلام بتعريتهم !

وإحدى هذه الكائنات كنت أنا. ما إن تنتهي وجبة العشاء حتى يذهب الجميع إلى غرفهم كل مع زوجته وأبنائه.. أودعهم بابتسامة أسحقها على عتبة باب غرفتي مستلذة بموتها.

غرفتي هي جنتي. هكذا تردد على مسامعي دوما حتى بات اعتقادا. نافذة جنتي الوحيدة مطلة على تفرع لشارع رئيسي لذا فإن سحرها يبدأ من هذه اللحظات. أجلس مسندة ظهري إلى أحد أركان سريري لأراقب الظلال التي أعشقها.

أعشقها؟ هكذا كنت أظن لكني بت متأكدة بأنه الشيء الوحيد الذي يمكنني فعله كي أقتل الوقت سريعا وأنام.

أراقب كل تلك التحف والهدايا على إفريز النافذة والتي تلقيتها في نفس اليوم ولنفس المناسبة لكن في

أعوام مختلفة. ومع كل تحفة أضيفها أشعر بالخوف ينهش قلبي.

ما الشيء المهم الذي يجعل الوقت يهرول بكل هذه السرعة من أجله ؟ وماذنبي أنا بأشغاله الهامة بالنسبة له والتافهة بالنسبة لي.

يوما بعد يوم بدأت أشعر بضرورة التخلص من بعض الهدايا القديمة بعذر أنها أصبحت باهتة وتشوه منظر الغرفة «وكأني أغطي شيئا ما بداخلي».

عندما تمر المركبات أثناء لحظات تأملي تلك، تلقي بنورها على تحف نافذتي التي تبدوا ظلالها وكأنها تتحرك من مكانها قافزة إلى جدار الغرفة الغربي ويقفز قلبي معها لترحل بعيداااااااااا حتى آخر الجدار ثم ما تلبث أن تعود. وأعود!

وهكذا في كل مرة تسافر روحي للحظات ثم تعود حانقة، غاضبة علي وعلى قدري البائس. توقظني خربشات الشمس الشقية لأجدني قبالة النافذة برقبة محنية وجسد لا أدري أأنهكته قسوة الأرضية أم كل تلك الرحلات المنتهية بالخيبة مرارا.

صرخة الريف

تلكما العينان المفتوحتان على وسعهما وكأنهما لطفل يفتح عينيه للمرة الأولى على الكون هما لـ«زهرة» ابنة الـ 14 ربيعا..

هي التي لم تعرف عن الحياة سوى منزلهم وبالتأكيد رفيق طفولتها المنحدر الذي يصل المنزل بالحقل.. لم تر طوال هذه السنوات الـ 14 من البشر سوى وجهي والديها ولم تسمع سوى صوتيهما وعصافير البكور تموسق لحن الصباح لكل نهار.. وذلك الصرير الذي لا تعلم كنهه تحت أحجار المنحدر يعلن حلول المساء..

ذلك كان عالمها الذي لم تبحث عن غيره لأنها ببساطة لا تعلم بوجود آخر وما كانت لتفعل لولا المشاغبات التي يضجرها السكون لتدفع بها نحو حياة تجعلها تولد من جديد..

ذات نهار محموم أضاف لها معجم الحياة أكثر مفرداته رعبا دفعة واحدة مسبوقة بانطراح شجرة السنديان العتيقة التي حبت على أغصانها وأوقدت في روحها أرفع معانٍ للدفء والحب والحنان طوال

أعوامها الماضية لتهوي أمامها دون أن تحرك ساكنا. شيء اسمه الدمع يتهاوى على خديها كما أشياء أخرى تهوي بداخلها ويستحيل أن تعود. والدتها ونور عينها على الدنيا ،من ظنتها تخفي في جعبتها كل إجابات الأسئلة التي يمكن أن تخطر ببالها يوما كانت للمرة الأولى عاجزة عن التفكير . فكرت بالخروج للبحث عن مساعدة من أقرب قرية مجاورة لكن ما تبقى من نبض في عروق السنديانة أمسك كفها وأبى أن يغمض عينيه على غير محيا زهرتيه لتكونا أول ما يبصره في حياته الأخرى..

بعد أن جف الدمع وسُرقت بسمة الأسرة السعيدة عادت زهرة للحقل مع والدتها ليس لتجري وراء الفراشات وتمرح على جنبات المرج الأخضر كما كانت تفعل بل لتكد وتحصد وتبذر بجانب والدتها يداً بيد بوجه جف نداه وبسمة مذبوحة..

وبالرغم من ذلك لم تكن الحياة بسيطة كما كانت فكل الأسمدة والمبيدات والأشياء التي كان والدها يحضرها من القرى المجاورة ومركز المدينة لم تعد تصل ولا يمكن لأمها أن تتركها وحيدة لتجلبها.. لذا فقد رأت الأم أن الوقت حان للهجرة إلى اقرب المدن لتبحث عن عمل يمكنها وزهرتها من البقاء.

ولأول مرة تجاوزت قدماها الحقل لمنحدرات أخرى شبيهة بمنحدرها الجميل ثم إلى أرض مغطاة بوشاح أسود كئيب لايشبه أي شيء قد رأته من قبل تمر عليه أشياء أخرى غريبة وبدواليب ...يختلج شعور بالغربة والوحدة جنباتها رغم إمساكها لطرف ثوب والدتها بقوة وهلع..

تتوالى المفردات في هذه المرة تباعا.. باص.. بشر وأناس جدد لديهم نفس مالديها لكن بأشكال مختلفة.. مدينة.. أصوات كثيرة ومتداخلة.. وجدت نفسها تصرخ فجأة لكن الضجيج كان أعلى من أن يسمعها أحد. تتمنى سماع عصافير الحقل أو أي صوت ينفي عنها غربتها.. ذلك الدمع الذي تعرفت إليه للمرة الأولى يوم رحيل السنديانة ينهمر الآن من جديد لتمسح والدتها وجهها وتخبرها بأن حياتهما الآن ستختلف تماما وتطلب منها أن تساعدها لتبقى قوية كي تتمكن من رعايتها..

أخيرا توقف «الباص» لتترجلا في مكان مكتظ. شعرت زهرة بالهواء يفرغ من رئتيها.. أتراه كابوساً فلا شيء يبدو منطقياً وكأن العتمة تسيطر على كل شيء. ترفع عينيها للأعلى ليمتد بصرها نحو كتل مرتفعة كثيرا لا يبدو أنها تشبه ذلك الذي كانت تقطنه. مع ازدياد تزاحم الكتل ووسط

الذهول الذي يلف زهرة انزلقت يدها عن ثوب أمها. تلفتت كثيرا. سمعت والدتها تصرخ باسمها، حاولت التوقف لكن تلك الكتل البشرية كان تصر على دفعها أبعد وأبعد لتكبر الفوهة ويختفي كل أثر للأم والصوت معا وحين استطاع جسدها الرشيق التملص أخيرا وبصعوبة وجدت نفسها للمرة الأولى وحيدة، غريبة، تائهة، في غمرة صقيع الشتاء. ومن رحم مدينة منهكة تولد زهرة للمرة الثانية.

تخبطت كفراشة تبحث عن النور في كون يغتسل كل ما فيه بالنور. بعضها على تلك الكتل المرتفعة والآخر ينتصب على أعمدة مترامية في كل الجهات وأخرى على مركبات مشؤومة كتلك التي جلبتها مع أمها إلى هنا. تلك المركبات سريعة جدا حتى إنها أسرع من ذلك الأرنب البري الذي لحقت به يوما في الحقل.

زهرة طفلة كقطعة من الثلج نحتتها الطبيعة. شعرها المعقوف قد يصل إلى ردفيها إن هي أسدلته،لونه الذهبي تغار منه الشمس حين ترتمي على المرج الأخضر الفسيح بغنج وفتنة ،قوامها استرقت منه أغصان قمح حقلها الغائب رشاقتها وتمايلها الساحر. عند خروجهن إلى المدينة غطتها والدتها بالكامل وعندما سألتها زهرة عن السبب أخبرتها أنها تخشى عليها صقيع شتاء المدينة.

لكن لماذا لا تشعر الآن أن هذه الثياب كافية لتدفئتها. شيء بداخلها يرتجف بشدة لم يفعل ذلك من قبل. إلى من تذهب وأين تنام وهاهو الظلام قد أكمل آخر سطر في كابوسها بحلوله؟

توالت الأسئلة في عقلها الصغير فلم يحتملها دفعة واحدة ليطبق على جفنيها ظلام أشد لكنه أشعرها بالراحة والأمان المفتقد فاستسلمت له بملء إرادتها.